افتتاحية العـــدد

هيئـــــة التحريـــــر

ثقافة الإضافة والاختلاف

اتَّسَمَت الثقافة المغربية، عبر تاريخها العريق، بالتنوع والتعدد والاختلاف. الثقافة، هنا، بمعناها الأنثربولوجي الشامل، وليست الثقافة بما نحصره فيها من حقول ومجالات ضيقة، تكتفي بالمكتوب والمقروء وحدهما، بل الثقافة باعتبارها حقل رموز ودلالات، ورأسمالا رمزيا لا مادياّ، هو ما يميِّز الحضارات والثقافات واللغات والأمم، وهو، في ذاته، ما يجمعها في تنوعها واختلافاتها، في سياقها الكوني الذي لا يمكن حصره في ثقافة دون أخرى، أو في لغة دون غيرها، لأن الثقافات واللغات تتصادى وتتجاوب وتتحاور بنوع من التأثُّر والتأثير، وبنوع من الأخذ والعطاء المتبادل.

لا ثقافة وُجِدَت بمعزل عن غيرها. كل القرائن والأدلة التاريخية، بما في ذلك ما عثر عليه علماء الحفريات، تكشف عن وجود تجاوبات وتصاديات بين هذه الثقافات، وأن بعضها وصل إلى الآخر، إما عبر التبادلات التجارية والاقتصادية، وإما عبر الجوار الجغرافي أو السياسي والثقافي، وإما بما كانت ترغب كل حضارة وثقافة في اكتشافه ومعرفته عند باقي الحضارات واللغات والثقافات، كما فعل العرب حين ترجموا ثقافة وفكر وعلوم الإغريق، وطوَّرُوها، ليستقلوا برؤيتهم للكون والوجود، ولما يمكن أن تخدم به هذه العلوم والمعارف الإنسان، وتُحفِّز العقل على الخيال، الإبداع والإضافة، بل على الاختلاف والاختلاق.

لا يمكن لمن يُتابع ما يجري في الثقافة المغربية المعاصرة، أن يتجاهل ما حدث فيها من انقلابات في المفاهيم والتصورات، وما اقْتُرِحَ فيها من أشكال وأنماط فنية وإبداعية جديدة، في الفكر والفلسفة، وفي الشعر والقصة والرواية والمسرح، وفي الكتابات النقدية، وفي المعمار الذي غالباً ما ننساه أو يخرج من ذهننا، وهو أحد أشكال الإبداع التي تستوحي تصوراتها من الشعر والتشكيل. فالشعر والتشكيل يستوحي بناءه وتصوراته منها. ما يعني أنَّ الثقافة المغربية، بما فيها من تنوع واتِّساع، وما عرفته من دينامية تميَّزت بها عن غيرها من الثقافات، فهي أصبحت رقماً مهما في معادلة الثقافة العربية، من جهة، وفي معادلة الثقافة الإنسانية من جهة ثانية. وهنا، لا بد من استحضار دور المجلة والكتاب، ودور الندوات والمحاضرات واللقاءات الثقافية والفنية، وكذلك الدبلوماسية الثقافية، في وضع هذه الثقافة رهن من لم يبلغهم صداها، أو لم يصلوا إليها. ولعل دور المجلات يبقى كبيراً، وعظيماً، لأنها هي ما يسمح بالاستطلاع والاكتشاف، بل ويُؤَجِّج رغبة الآخرين في معرفتنا أكثر، وفي استشفاف ما طرحه النبوغ المغربي، بعقله وخياله، من أفكار وطروحات وتصوُّرات، ومن أسئلة وإشكالات، وكتابات إبداعية خرجت عن المُعتاد والسَّائد المألوف.

في كل أعداد المجلة السابقة، في صيغتها الجديدة التي كانت أفق عمل جديد ومغاير، عملنا على هذا الهدف، وانتصرنا للحداثة والإبداع، وللفكر التنويري المتحرِّر الذي يقبل بالتنوع والتعدد والحوار والاختلاف، لأن المغرب، كفضاء ثقافي، كان، دائماً، فضاء لقاء وعناق وحوار، وأرض ابْتِداع، خصوصاً في وقتنا الراهن، الذي يفرض اهتماماً كبيراً بالثقافة، باعتبارها قاطرة التنمية، والعصا التي تُدِير الرَّحَى، وهي المرآة التي فيها نرى من نحن، ويرانا غيرنا، في انفتاحنا، وفي قبولنا بضيافة الآخرين، وبالاستماع إليهم، وأيضاً، باستدراجهم إلى كرمنا الفكري والثقافي، وإلى ما اتَّسَمْنا به من سعة صدر، وقبول بالتنوع والتعدد والتَّجدُّد.

حين نفتح هذا العدد على طبيعة العلاقة التي تجمع الشعر بالفلسفة، فنحن نكون فتحنا أفقاً آخر للتأمُّل والاكتشاف، وهو أفق السؤال والرغبة في المعرفة، أفق الإنسان الأول، الذي كان الشعر عنده، وكذلك الفلسفة، حتى في أشكالها البدائية الأولى، هو ما شرع به في معرفة من هو، وفق الشِّعار الشهير الذي كان قرأه سقراط على مدخل معبد دلفي «اعرف نفسك بنفسك». فما لم ندخل الشِّعْر والفلسفة من هذا الباب، بالذات، سنكون أخطأنا الطريق، ليس إلى الشعر والفلسفة، بل إلى معرفة الإنسان، معرفته، أولا في نفسه، من هو ومن يكون، وما عنده من طاقات وقدرات على الخلق والإبداع والإضافة، ومعرفته، ثانياً، للآخرين، من خلال القبول بهم، وتبادل المعارف والعلوم والابتكارات معهم، ثم، ثالثاً، أن يكون هذا الإنسان، هو نفسه، في لغته وثقافته، وفي ما ينتجه من رموز ودلالات، وما يكون به هو، لا أن يكون صدًى، بل الصوت في انفتاحه وانشراحه.

هذا ما ميَّز المغرب الثقافي، شعراً وفكراً وفلسفة، وأصبح للمغرب هويته الشعرية والفلسفية التي ما لم يعمل النقد، بتجرُّد طبعاً، على استكناهها وفرزها بما يقتضيه الخلق والإبداع، والخصوصيات الفردية، فلن نستطيع معرفة من نحن، ولن نخرج من الخلط الكبير الذي ما زال يشوش على هويتنا الإبداعية، بل يُرْبِكُها، ويجعلها غير ظاهرة، وكأننا إزاء حقل حفريات، التربة فيه تحجب الكنز الكامن في عمقه.الثقافة المغربية، إذن، هي ثقافة إضافة، وهذا ما يمكن أن نلمسه في ما نقرأه من كتابات وإبداعات، بل إن الأمر يمس جميع حقول المعرفة والإبداع، يكفي أن نقرأ ونبحث ونُدقِّق، لنرى ما في الأفق المغربي من زرقة، هي زرقة اللانهائي الذي هو خيار الثقافة والمعرفة بامتياز، وخيار عقل وخيال آمن بالإضافة والاختلاق.

العمارة المغربية بين اليوم والأمس
البناء جزء من تكوين الإنسان

حاوره : صلاح بوسريف وشفيق الزكاري

حوار مع المهندس المعماري رشيد الأندلسي



*** ما هي طبيعة المعمار المغربي؟**

-نحن في بيئة فيها أولا الهندسة المعمارية والمعمار، المدينة والحي والمنزل، لكن لا يمكن أن نتطرق للموضوع إذا لم نضع الأشياء في سياقها، أي في سياق المغرب الذي يُعْتَبَرُ مُتفَرِّداً وله خصوصية تختلف عن العالم الإسلامي والعربي، وحتى الإفريقي، نظراً لجواره لأوروبا والقرب منها، فنحن نتكلم أكثر عن الاستشراق ونحن لا ننتمي إليه، بل ننتمي إلى الغرب، بثقافتنا وتصوراتنا وعلاقاتنا، سواء مع أوروبا أو إفريقيا، وفي تفاعلنا مع العرب ومع الأمازيغ في المغرب، ومع كل المكونات الحضارية، فالشعب المغربي بكل مكوناته كان محمياً بموقعه الجغرافي، ليست له حدود كثيرة، فقط البحر الأبيض المتوسط والمحيط الأطلسي والصحراء وجبال الأطلس، التي تعتبر حِصْناً، ما جعل من المغرب موقعاً له ميزة خاصة يمكن أن نسميها المحافظة (Conservation)، لأنها حافظت على أشياء قادمة من الغرب، وأكثر من هذا، هو أن ذلك المد والجزر الذي جاء مع الغرب أكسبها تركيبة هوياتية متميزة، بما فيه مرور الفنيقيين والقرطاجيين والرومان والعرب والأمازيغ الذين كانوا موجودين، كذلك في المغرب. فالمغرب مثل محطة نهائية للبشر، إما للنزول أو للسفر، وهذا ما انبثق عنه خليط وتعدد هوياتي، وهذا هو الذي كان سببا في وجود البيت المغربي، والمدينة المغربية والمدينة العتيقة، كفاس على سبيل المثال، كما كان للمغاربة معرفة بالفلاحة وبشؤون الحرب، مما حصن المغرب من غزوات متتالية عرفتها دول أخرى كتونس والجزائر.. دون إمكانية دخول المغرب بسهولة كما هو الحال بالنسبة للدول الأخرى، إذن نحن نمتلك حضارة قديمة، فأمازيغ الصحراء كانوا

يعيشون في القصور، ويملكون تقنيات البناء، ليس فقط بنظرة جمالية بأشكال وظيفية، بل بمرجعية ثقافية، فالقصور المغربية الموجودة بالجنوب لها صلة وطيدة تقنيا بالمباني الموجودة باليمن، حتى فيما يخص الملابس والأهازيج والرقصات بالسيوف والخناجر التي نجدها هي الأخرى بالجزيرة العربية التي عرفت حضارة عريقة، فكل هذه العناصر، السالفة الذكر، هي المكون الأساسي للبيت المغربي، والمدينة المغربية، والتجمعات البشرية، فاستنادا إلى هذا يعتبر البناء طرفا لا ينفصل عن الإنسان.

*** أين يظهر تعدد الحضارات وكل العناصر التي أشرت إليها، بين كل هذا الهوية المعمارية المغربية، وخصوصا في البيت المغربي؟**

-كل ما سبق ذكره، فيما تعلّق بمرور الشعوب بالمغرب، فإن بصماتهم بقيت بادية على البيت المغربي والمعمار عموما، وتظهر جليا من طبيعة الإنسان والإثنولوجيا التي ينتمي إليها أكثر، فالبيت المغربي ينتمي إلى حوض البحر الأبيض المتوسط بما فيه من الفناء (pacio) والغرف، بالإضافة إلى الجانب الديني الذي ترك هو الآخر بصمته في البيت المغربي، كالتقاليد ومكانة الطفل والمرأة في المجتمع ورب البيت، الذي يشكل علاقة وطيدة بالتركيبة المنزلية، كالحفاظ على الأسرة ثم تعدد الزوجات الذي له علاقة بتعدد الحجرات، مع الحفاظ على مدخل المنزل بطريقة محتشمة كمدخل يتم من خلاله احترام الضيوف الغرباء عن العائلة لنساء المنزل فيما يخص غّض الطرف، كلها تأثيرات وظيفية كان لها وَقْع على العمارة، حتى في البادية فإن المسالك تختلف من داخل البيت للمرور إلى الإسطبل، انطلاقا من المطبخ، لأن المرأة هي المسؤولة

> **الشعب المغربي بكل مكوناته كان محمياً بموقعه الجغرافي، ليست له حدود كثيرة، فقط البحر الأبيض المتوسط والمحيط الأطلسي والصحراء وجبال الأطلس، التي تعتبر حِصْناً،**

عن المواشي. المنازل المغربية الكبرى أُنْشِئَت ما بين فاس ومراكش ووليلي وتطوان... ولهذا أصحاب هذه المنازل يعيشون في الداخل وليس على السواحل، نظرا لطبيعة تنقلاتهم برا وليس بحرا، وخاصة ممن نزحوا من الجزيرة العربية واليمن، مستعينين ببوصلة النجوم، وهي طريقة وتقنية قديمة من اختراع علماء عرب استعملها الإسبان والبرتغال لغزو العالم.

*** أنت ترى في المدينة القديمة عددا من البيوت ملتصقة فيما بينها، حتى أزقة ودروب هذه المدن ضيقة، وحتى النظرة البانورامية من فوق السطوح تكشف عن تجمع سكاني كثيف، فهل هذا النوع من البناء كان يشرف على تحقيقه معماريون، أم هي فكرة جماعية؟**

- لم يكن هذا البناء عفويا، فكل المدن المغربية العتيقة كانت تخضع لمقاييس ومعايير البناء، لا من حيث تأثير الحرارة أو البرودة، أو وجود الماء، ثم المناخ العام، حيث كان هؤلاء الناس لهم خبرة وتقنيات في اختيار مكان تأسيس المدينة حسب المساحة المؤهلة لذلك، وفي تلك الفترة لم يكن

> **القصور المغربية الموجودة بالجنوب لها صلة وطيدة تقنيا بالمباني الموجودة باليمن، حتى فيما يخص الملابس والأهازيج والرقصات بالسيوف والخناجر التي نجدها هي الأخرى بالجزيرة العربية التي عرفت حضارة عريقة**

البيت المغربي ينتمي إلى حوض البحر الأبيض المتوسط بما فيه من الفناء (pacio) والغرف، بالإضافة إلى الجانب الديني الذي ترك هو الآخر بصمته في البيت المغربي

هناك معماريون بالمفهوم الحديث، بل فقط كان هناك ما يسمى بالمَعْلَمِين بحرف متوارثة، فالمدينة في شكلها قديما كانت عبارة عن حصن وتحيط بها الأسوار تفاديا للتهديدات الخارجية، كباب مراكش، باب دكالة، باب الجديد وباب البحر.. وكل باب له خصوصيةُ اسم معروف به، فهي كلها، أي هذه الأبواب لها مسافة بينها وبين المسجد لا تزيد على ربع ساعة على سبيل المثال، ولكن للوصول إلى الجامع أنشأت دروب حرفية كالسّمّارِين والدّرّازِين والقشّاشِين... وهي بمثابة تسمية الأحياء، مثلها مثل تسمية الشوارع، هذه العملية تدخل في الحفاظ على الحرف كفنون حية إلى يومنا هذا، وهذه مسألة لها أهميتها الخاصة. بعد كل هذا تجد الحمام، والمسيد لحفظ القرآن، ومكاتب القُضاة والعُدول .. وكل هذه العناصر، هي التي تشكل مواصفات المدينة. إلى جانب هذا هناك المدارات والزوايا، حيث أن المدن تزودنا بقراءة للتاريخ وتدخل في إطارِ ما يُسَمّى العشوائية المنظمة، أي التنظيم في اللاتنظيم، ولهذا تجد طريقا لا يتعدى في عرضه أربعة أمتار فيتبعه طريق آخر لا يتعدى مترا واحدا أو زقاق يصعب المرور منه، فكلها أشياء لها معنى ومغزى مهما، بما أنها مرتبطة بالسلطة والهاجس الأمني، فالسلطة عندما تكون حاضرة بقوة تلجأ إلى تحديد المسافات بين الأزقة وتكتفي بقياسات العرض التي ذكرناها سابقا، أما إذا تم تجاوز هذه المقاييس معناه الترامي على الأملاك العمومية، مما يتسبب في العشوائية، وهذا ما نراه حتى الآن.

الدار البيضاء كان فيها الجو معتدلاً وكانت قبلة للصيد البحري، ثم أن المعمر رأى وجود المدينة القديمة فجعل منها نواة لخلق مدينة حديثة

*** نجد في تاريخ المغرب الحديث طرق معينة لخلق المدينة، على سبيل المثال فإن المناجم هي التي تخلق المدينة عن طريق تجمعات العمال، المدن العتيقة، ما هي أسباب إنشائها، هل هو المسجد أم الحرفة، أم الأراضي الخصبة، أم الماء، أم ماذا؟**

-لقد ذكرت السبب، فما كان سببا في إنشاء فاس هو الدين ثم السلطة، التي كانت تتمثل في فترة من تاريخ المغرب في مولاي ادريس الذي كان له نفوذ وسلطة وهيمنة بعدما تم طرده من الشرق، فكان ملزما بتأسيس شيء، فاعتمد على الدين لأنه الشيء الوحيد الذي تكمن فيه القوة، إلى جانب المناخ الذي وجده مهيئا ومتنوعا على مستوى الفصول، كالخريف والشتاء والربيع والصيف، بخصوصياته المتوازنة، مما ساعده على أن يَحُطّ الرِّحال في مكان بهذه المواصفات، أما مراكش فكانت محطة لتجمع عسكري، ولهذا كل منطقة أو مدينة لها أسباب تكوينها، بينما الدار البيضاء كان فيها الجو معتدلاً وكانت قبلة للصيد البحري، ثم أن المعمر رأى وجود المدينة القديمة فجعل منها نواة لخلق مدينة حديثة، أي كل مدينة لها طبيعتها وأسباب نشأتها. لكن تبقى دائما مرتبطة بالبعد السياسي والديني وخاصة الأضرحة والأولياء وتعددهم، والمغرب مليء بهم أكثر من مكان آخر لأنهم لعبوا دورا كبيرا وخاصة قادة الجيوش الذين كانوا يستمدون قوتهم من هذه الأضرحة.

إننا سكيزوفرينيون بمعنى، مصابين بانفصام في الشخصية، ففي بيوتنا نكون حضاريين بينما في المدينة نحن غير ذلك، أي متوحشون، وهذه الظاهرة لا زالت حاضرة بقوة، لأننا غير مؤهلين لإدارة شؤوننا ومصالحنا بطريقة مشتركة.

*** تحدثت عن المدينة بمواصفاتها، لكن البيت المغربي، هل يحمل هذه المواصفات هو الآخر، أم أن البيت بدوره يخضع لهذه العشوائية أيضا؟**

- هناك مشكل، هو أننا سكيزوفرينيون بمعنى، مصابين بانفصام في الشخصية، ففي بيوتنا نكون حضاريين بينما في المدينة نحن غير ذلك، أي غير متحضّرين، وهذه الظاهرة لا زالت حاضرة بقوة، لأننا غير مؤهلين لإدارة شؤوننا ومصالحنا بطريقة مشتركة، فتجد الناس يبنون بيوتا من القصدير في مكان ليس في ملكيتهم، ويتاجرون في الشوارع ويستغلون أرصفة للملك العمومي، ويرمون الأزبال والقذورات في غير مكانها، والغريب في الأمر، هو أنهم ينظفون أبواب بيوتهم ويتركونها بالقرب من بيوت جيرانهم، وهذه وللأسف هي مدننا. وإذا وجدت أمكنة متحضرة نوعاً ما أو نسبيا، فستجد هناك الزوايا أو المساجد هي التي تمنع هذه العشوائية في البناء، بحكم انتماء منشآتها للأحباس، لكننا لم نساهم في إمكانية تطوير فكرة الأحباس، وعندما نتحدث عن اللباس فالمغربي يختلف في لباسه داخل البيت وخارجه، وما ينطبق على اللباس ينطبق على نوعية الأكل، حيث يكون مسيحيا في الشارع ويتحول إلى مسلم في منزله أو العكس، وهذا ما أشرت إليه سابقا عن انفصام الشخصية.

*** هل يمكن أن توضح لنا معنى الأحباس، لأنها غامضة بالنسبة لأغلب من الناس فما معناها؟**

- الفرنسيون هم أصحاب فكرة الأحباس، فلما جاؤوا درسوا عادات وتقاليد ونفسية وتصرف المغاربة، من زاوية سوسيولوجية، فحاولوا الحفاظ على طباع المغاربة، لأن الفرنسيين كانوا في حاجة إلى المغاربة، لضمان سيرورتهم في التحكم وفرض السلطة من خلال بورجوازية صغيرة، حتى يبقى هؤلاء على طبيعتهم ومناخهم وثقافتهم، وحتى لا يتمكن الفرنسيون من الاصطدام أو رد الفعل من السكان المحليين.

*** ما هو تأثير الاستعمار الفرنسي في المغرب على العمارة، فنحن نعرف بأن ليوطي كان له حِسّ معماري، وقام بعدد من المنجزات بمدن مختلفة بالدار البيضاء وفاس ومكناس والرباط.. وترك أثره في هذا الجانب. فالمعمار الفرنسي الموجود الذي يسمى بفنون التزيين، ما هو تأثيره على العمارة المغربية، وعلى البيوت المغربية، ثم على سلوك الإنسان المغربي، فهل خلخل صورة المعمار المغربي، أم كانت المحافظة أقوى من كل هذا؟**

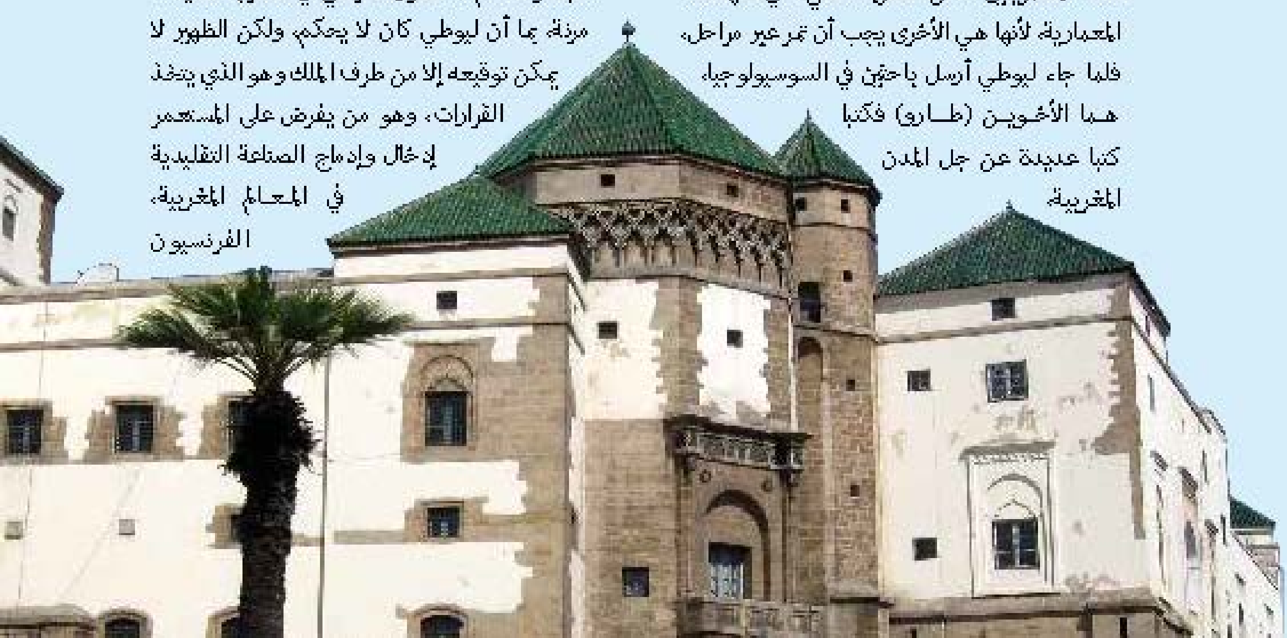
- في نظري، لا يجب أن نتكلم عن الاستعمار أو الحماية، بل يجب الحديث عن ليوطي في إطاره المفاهمي، بما أنه كانت هناك سلبيات وإيجابيات، ويمكن أن أتحدث عنهما معا، بما أننا نتحدث عن رجل حرب، لكن هو رجل حرب بوجه إنساني، فهو لما جاء حقق في المغرب ما لم يتحقق فيما قبل، أي في بلد متخلف بعيدا عن التطور والتنمية وولوج العالم

الهندسة المعمارية مرآة للتطور حتى على المستوى الديني في عمقه

الجديد الذي أصبح يردد الديمقراطية والحرية وحقوق الإنسان والبرلمان، أين كنا نحن من هذا؟، كنا غائبين خارج هذه المنظومات، فأين نحن من الثورة الصناعية التي عرفتها ليفربول؟ وما هو وضعنا آنذاك؟ بمعنى أن التطور في بلدنا لم يحصل موازاة مع ما كان يجري في الغرب آنذاك، حتى على المستوى الديني، لأنه لا يعقل أن نشيد المساجد الآن بالصيغة المعتمدة عند المرابطين على يد ابن تاشفين، هذا معناه أن الدين لم يتحرك لأن الهندسة المعمارية مرآة للتطور حتى على المستوى الديني في عمقه ففي فرنسا لما احترقت كنيسة نوتردام، لم يتم إعادة ترميمها بالطريقة القديمة، بل كان هناك اجتهاد لتحديث وتطوير البنايات الهندسية لهذه الكنيسة، ومقارنة مع هندسة مسجد الحسن الثاني، فإنه حافظ على الطريقة القديمة في البناء دون تجديد أو تحديث للآليات بشكل مغاير.

*** إذن ما هو دور ليوطي في هذا التجديد في المعمار المغربي؟**

- نحن في الكتابات الأدبية من شعر وقصة ورواية، وأدب بشكل عام، هل مررنا من كل المراحل، أي الرومانسية وغيرها من الاتجاهات؟، هذا سؤال. يمكن أن نجد حالات استثنائية في أجناس تعبيرية أخرى، لكن ليس بتلك الحدة والعمق الموجودين عند المصريين، لكن نفس الشيء في الهندسة المعمارية، لأنها هي الأخرى يجب أن تمر عبر مراحل، فلما جاء ليوطي أرسل باحثين في السوسيولوجيا، هما الأخوين (طارو) فكتبا كتبا عديدة عن جل المدن المغربية من بينها فاس مراكش طنجة. حيث أنهما قاما بدراسة تحليلية عن البيت المغربي بالإضافة إلى الدراسة التركيبة والتسلسل الهرمي للأسر التي تعيش في هذه البيوت، وليوطي انطلاقا من هذا، سمح للمغرب أن ينفتح على العالمية، وذلك ببناء ميناء الدار البيضاء، ولم يشيد مسجدا، ليفتح واجهة على المحيط الأطلسي، باعتبار هذا الممر طريقا سيارا للاقتصاد العالمي، فأصبح هذا الميناء محطة مهمة وأساسية كأكبر الموانئ الإفريقية ضمن شبكة الموانئ العالمية، ثم شيد البريد ولأول مرة في المغرب، بالإضافة إلى البنك والمحكمة أي في فترة وجيزة لا تزيد على ثلاث عشرة سنة أثناء إقامته وبهذا خول للمغرب أن يدشن علاقته مع الحداثة ومع العالمية، لكن حداثة عقلانية في إطار احترام للثقافة المغربية وللدين الإسلامي وللملكية، بحكمه هو الآخر كان ملكيا، monarchiste. ففي خلال هذا التطور السريع الذي حصل، استطاع أن يشتغل مع البورجوازية المتوسطة من الصناع والحرفيين المغاربة، وإدماج العناصر الهندسية المغربية في المعمار الغربي الموجودة في جميع الكتابات الهندسية، وهو من حافظ على استمرارية هذه الحرف، فلما توصل ليوطي بالتقارير وجد هذه البورجوازية موجودة في الحرفيين الذين كانوا يملكون السلطة بإمكانياتهم المادية، لدعم السلطان، وهذه هي الطريقة غير المباشرة لدعم الحضور الفرنسي في المغرب كسياسة مرنة، بما أن ليوطي كان لا يحكم ولكن الظهير لا يمكن توقيعه إلا من طرف الملك وهو الذي يتخذ القرارات، وهو من يفرض على المستعمر إدخال وإدماج الصناعة التقليدية في المعالم المغربية، الفرنسيون



المدينة لها وقعها ووتيرتها وثقافتها، لأنها بطبيعتها أي المدينة غالبا ما تكون غريبة عن الإنسان، ولهذا كان من المفروض اليوم هو دراسة هذه الوضعية برؤية صحيحة

ليسوا من وظفوا الزليج والزخرفة والخشب والجبص بل المغاربة، لكن التصميم كان فرنسيا، والإنجاز مغربي، ولما عزز ليوطي سلطته بهؤلاء المغاربة، لجأ إلى إحداث المنطقة الصناعية بالمفهوم الحديث، تجاوزا لما كان موجودا كتجمع حرفي، أي بالطريقة التقليدية كالجلادين (صناع الجلد) والدرازين والحدادين... فالصناعة هي تعميم المنتوج، فسكان البادية كانوا لا يستعملون في الأكل الصحون المعدنية، بل صحونا من الخشب أو الطين، فالأشياء المصنوعة من المعدن أرخص.

*** هل وعي المغاربة، بالمدينة والمعمار، كان قبل مجيء ليوطي، أو هذا الأخير هو من أثار حسهم بأهمية المعمار؟**

- بعد الاستقلال، كنا لا نتجاوز ستة ملاين نسمة، وقبل الاستقلال كان جل المغاربة يعيشون في البوادي، أما الآن فأصبحنا في عَدّ عكسي بسبب الهجرة إلى المدن بشكل تصاعدي، وقد تصبح القرى، مستقبلا، نسبيا فارغة، لذلك كانت ولا زالت الثقافة البدوية هي السائدة، والتجمعات السكانية الحضرية، لم تحصل إلا بعد الاستقلال، فمدينة الدار البيضاء على سبيل المثال، عرفت تحولا وانفجارا لساكنتها في القرن العشرين، ذلك الانفجار الذي عرفته ليفيربول في الثورة الصناعية، فما يمكن أن تحتفظ به ذاكرتنا بالنسبة للقرن الماضي، هي السرعة في التحولات والاكتشافات والاختراعات والتكنولوجيا... والمدن هي الأخرى بدورها اتخذت هذا المنحى أي النمو السريع، فالإنسان بطبعه عندما يلتحق بالمدينة يكون غرضه الأساس هو تحسين ظروف عيشه، عكس ما كان يوجد عليه في البادية بقساوتها، مثل بُعْد مسافة المدرسة عن بيته، والافتقار للبنيات التحتية الأساسية، كالطرق والماء ووسائل الاتصال وغيرها، ولذلك عند نزوحه إلى المدينة تتوفر له فرص النجاح، وهذا ما حدث بمدينة الدار البيضاء، التي يتوافد عليها الناس من كل أنحاء المغرب إلى الآن، لتحقيق أحلامهم ونجاحاتهم، وهذه هي الصورة التي بقيت راسخة في أذهان الجميع، مثلها مثل الصورة عن الهجرة إلى أوروبا، حيث اقتناص الفرص بنسبة أكثر من المغرب.

- لنعُدْ إلى سؤال المعمار، فالمشكل هو دخول الناس في حوار سلمي مع المدينة، لأن المدينة لها وقعها ووتيرتها وثقافتها، لأنها بطبيعتها أي المدينة غالبا ما تكون غريبة عن الإنسان، ولهذا كان من المفروض اليوم هو دراسة هذه الوضعية برؤية صحيحة، سعيا للتنمية، لأن جودة المدينة جزء لا يتجزأ عن حقوق الإنسان، ولأن المدينة هي سر التقدم أو التخلف، وهنا لا أتحدث عن الجماليات بقدر ما أرمي إلى الأخلاق المتعلقة بشروط المدينة، كالعيش المشترك والروابط التي تجمع بين السكان.

*** يلاحَظ بأن الدول التي استعمرت من طرف الإنجليز، والثقافة الأنكلوساكسونية التي صاحبت هذا الاستعمار لعبت دورا إيجابيا في تكوين الإنسان ليحافظ على هذه المنشآت، عكس ما حصل في الثقافة الفرنسية إبان الحماية، التي استثمرت في البنايات عوض الإنسان، وهذا ما حصل بالمغرب، حيث كانت الدار البيضاء ليست سوى مشتل لتجارب عمرانية قبل تحقيقها بفرنسا، كيف تفسر هذا؟**

- أنا اتفق على هذا الطرح من جهة، وفي نفس الآن لا أتفق عليه، والدليل على ذلك، الهند التي تعيش حالة مزرية، مما يدل على عكس الاعتقاد بأن بريطانيا استثمرت في الإنسان، وحتى الفرنسيين كذلك، فنحن

في هذا الحوار نتحدث عن ليوطي، لأنه كان حالة خاصة، وقام بعدة إنجازات، فالفرنسيون شُنّج، لقد خلقوا دولة بالجزائر كمقاطعة تابعة لهم ثم تركوها، وعملوا في المغرب على إحداث الطرق والسدود، لأن ليوطي كان يريد أن يحقق حلما.

- بكل صدق وحياد، فالدار البيضاء في عهد ليوطي، لم تكن حقل تجارب عمرانية، بل كانت كذلك مشتلا لبناء الإنسان والمجتمع ككل، حقيقة فالمدينة كانت لها معاييرها، فعندما يتم إنشاء حي صناعي أو ميناء تكون فرص الشغل متوفرة مع الرواج الاقتصادي، وعندما يتحقق كل هذا فبطريقة غير مباشرة تساهم كل هذه العناصر في بناء الإنسان، وأثناء هذه الفترة نقف على سلوكات حضارية بالمغرب، تتجاوز ما نعيش عليه الآن من أخلاق سيئة تصل حد الاعتداء الجسدي أو ما يسمى بالعامية (التشرميل)، حتى بالنسبة لطقوس مشاهدة المقابلات الرياضية، فإنك كنت تجد المواطن المغربي أنيقا بلباسه الجميل وربطة العنق وغيرها حتى بالنسبة للإناث، عكس ما يحدث الآن بالملاعب، ربما ذلك هذا راجع لنسبة عدد السكان، أو لقلة الاحتكاك بالشارع، أوحتى بالشواطئ، إلا في مناسبات محددة، وربما نظرا لقلة السكان بالمدينة، فالمدينة فيما قبل ساهمت في تكوين الفرد وتجاوزت مستواه، ولأدلي بمثال حي، فالحافلات لما تم اقتناؤها، كانت في حُلّة جيدة، لكن عدم صيانتها والاهتمام بها وتنظيفها هو الذي جعلها بأن تصبح على الشكل القبيح الذي نراه اليوم، عكس ما حصل للترامواي، فقد احتفظ على حالته الأولى، لكن رغم ذلك وقعت حوادث سير خطيرة نظرا لعدم احترام القوانين من طرف الفرد.

*** على ذكر الطرامواي، ما التأثير الذي خلقه في المدينة؟**

- أنا كنت أتحدث في البداية عن المدينة في حقبة الحماية، والآن سأتحدث عنها كمميزات بعد خروج الحماية، فنحن نعرف مدينة الدار البيضاء بمحلاتها التجارية وبشوارعها ومراكزها، ولم يكن هناك في الستينيات والسبعينيات وجودٌ لهذه الفوضى القائمة حتى في دور السينما مثل المامونية، شهرزاد، الزهراء، موريتانيا، الكواكب... التي أصبحت تسمع فيها الكلام المخل بالحياء وعدم الاحترام عكس ما كانت عليه سابقا، لوجود تركيبة معينة تحول دون وقوع هذه السلبيات، فالمدينة ليست جامدة كما يعتقد البعض بل هي عنصر حي وتسري في شريانها دماء حية، مما يجعلها دينامية، فالإهمال واللامبالاة هما اللذان أوصلا المدينة إلى هذه الحالة المزرية، نظرا لطبيعة السياسة التقليدية والغير المنسجمة مع طبيعة ما يجب الاشتغال عليه في إدارة المدينة





وإنقاذها، كالمتابعة والصيانة، وتثبيت الأمن، ولهذا أقر بأننا نحن من ساهم في تدمير هذه المدينة بعدم تحمل المسؤولية والتفريط في الروح والغيرة الوطنية للحفاظ على مظاهر المدينة التي تركتها الحماية الفرنسية. لهذا سنلاحظ بأن الخمسين سنة التي ولت من عمر الاستقلال، أصبح بعدها الوضع جامداً على مستوى البناء وفي كل المجالات، ولم يتم بناء الإنسان وخلق أطر للحفاظ على السيرورة وصيانة المدينة.

- فمدينة الدار البيضاء الآن، والتي أصبحت تحتوي على الترامواي والمسرح وتوسيع الميناء والمباني... هذا نوع من الرجوع الآن إلى ما سبق، وذلك من خلال خطاب جلالة الملك، وأنا كنت أتابع خطاباته بشغف، حيث تم توسيع البناء في الرباط ومراكش وطنجة.. وحتى الدار البيضاء، حيث انتبهت السلطات من خلال هذه العملية التحسيسية إلى أهمية المدن موازاة مع الاهتمام بالتنمية البشرية، وربما مع بصيص من الأمل، ومع هذه الإرادة الملكية قد ترجع الأمور إلى نصابها، شريطة أن تكون هناك مواكبة وسياسة تدبيرية ناجعة، التي للأسف تغيب حاليا في المشهد الاستراتيجي لتحقيق هذه المنجزات من طرف السياسيين والمسؤولين.

*** غالبا ما نتحدث عن المدينة، لكن من وجهة نظركم، لماذا لم يتم الاهتمام بالقرية، خلافا لما نشاهده كتجارب بجارتنا إسبانيا، التي ساهمت في بناء قرى نموذجية تحتوي على مواصفات المدينة؟**

- أولا، لا يمكن أن يشيد المهندس أي شيء، إلا في حالة استدعائه للبناء، وللنداء عليه يجب أن تتوفر فيه شروط معينة، أولها الإمكانيات المادية، إلى جانب مساحات للبناء موازاة مع برنامج معين، والمسألة برمتها متعلقة بدور السلطات.

- فأنا أتفق مع سؤالكم، فعلا ليس هناك اهتمام بالبادية، وأنا قد تحدثت سابقا، وقلت إنه عندما تنعدم الدراسة الاجتماعية أو السوسيولوجيا أو الفلسفة، لا يمكن أن يحصل التغيير، فبدون هذين الشرطين، لا يمكن أن نفكر في طريقة أو منظومة أخرى لأجل وضع تصور جديد للقرية أو المدينة، وأنا شخصيا أعتقد من وجهة نظري بأن السوسيولوجيا قد افتقدت مع بول باسكون، الذي وضع المخطط الخماسي واشتغل على المجال القروي، وأنا كمهندس معماري كنت دائما في تكويني أتابع ما يجري في الهندسة المعمارية العالمية الحديثة، لكن كنت أنهل من فلسفة التاريخ بمفاهيمه كمرجع، ولما وصلت إلى السنة السابعة من الدراسة وطولبت بتهييء بحث لنيل الشهادة، خصصت هذا البحث عن المجال القروي.

*** ألا يمكن أن تشكلوا كمهندس قوة اقتراحية على الدولة، كما فعل المهندس حسن فتحي في مصر؟ إذن أين هو ضمير المهندسين المغاربة في المطالبة بالمساهمة في التدخل ومساعدة القرية المغربية؟**

- لنيل شهادة التخرج في الهندسة، اشتغلت على مشروع حي بالمغرب، وبالضبط بمنطقة الشعيبية العطاوية بنواحي مراكش، وبجهة سيدي موسى بمكان يسمى بويدة، وكان مفهوم اشتغالي مرتبط بتحقيق القرية النموذجية، كما اشتغلت على تركيبة الفن القروي الناضج، ومعاييرها هي التجهيزات على شكل تعاونيات، في علاقتها بالأسواق الأسبوعية.

*** سؤال أخير، ويتعلق بالمغربي داخل بيته، بخصوصيته في اللباس والأكل وعلاقته بالأسرة، هل هذه الخصوصيات لا زالت حاضرة في البيت المغربي، أم غلب عليها الطابع الأروبي؟**

- أنا أعتقد من الصعب أن يستلب المغربي من هويته وطبعه بهذه السهولة، لأن الأسر المغربية معروفة بالتعاضد والتضامن والتكافل، عكس ما حدث في أوروبا، التي عرفت تفككا في أسرها، أما الأسر المغربية فهي متضامنة، في صورتها العامة.



حسن لغدش

ممانعة المقايسة للوجوه
من أجل مديح الهامش
عند الفنان حسن حشان



من مدينة فضالة الفاضلة، المصب ومنبع الحلم والحقيقة، المدينة المشرعة على كل الاحتمالات رغم اختناق رئتيها، يسافر بنا الفنان حسن حشان عبر لوحاته التي التزم من خلالها بجمالية الميثاق التشخيصي ذا البعد الرمزي. من المنظور الجمالي، ينفعل الفنان في كل أعماله بكل التشكيلات والملامح الفنية ليختزلها في مقام التجربة الروحية الإشراقية المتفردة. يبدو أن العمل الفني لديه يعمل على مزاوجة وتآخي الموهبة الخلاقة مع الاهتمام التعليمي المتأصل والمتجدد للتربية الفنية. لكن حقيقة الأمر، أن الحس الفني لديه ينزاح عن المألوف والأنساق المغلقة، إذ يرتكز الفن في بعده التصويري خصوصا، على منطلق أنطلوجي من خلال مدخلات فنية ليست بالضرورة قوالب جاهزة مرهونة بتصاميم مسبقة.

لابد من التأكيد على أن المنجز التشكيلي لحسن حشان مهووس برمزية الوجه في حالاته المتباينة والمتشابكة حول أمثولة محكومة بخاصية الجزئي والمفصل والذي لا يخضع بالضرورة لتنميط، بل يميل إلى التقاطع وتأويل الأشكال التي تنساق ضمن زخم الصور الذهنية. وعليه، لابد أن نذكر أن لكل عمل فني قصة، إما في شكل نادرة أو موقف اجتماعي أو صور التقطتها عين الرائي لتحيلها على ما هو لا مرئي، ليس بغرض التوثيق بل بغرض التحل والتفكيك الجمالي. وهنا تكمن أهمية الإبداع الفني في التسامي بمقاطع سير ذاتية مستبطنة ومعبرة عن مصادفات المعيش اليومي. للفنان حسن حشان قدرة على العبور بالرموز إلى الذي يرمز إليه، وخصوصا وهو يكثف تشخيص الجسد في الوجه، ليس فقط بوصفه عضوا فيزيائيا، بل كسند فكري يتماهى مع ليونة الهوية البصرية والذاتية. فالشكل

إن حمية الوجوه المفعمة بالرمز تماثل انعكاس الغيوم على سطح الماء، مما يتيح للفنان حركية دائمة ومحتدمة تضفي على الوجوه تقاسيم لا تؤمن بالتثبيط وتعطيل الإرادة

والمضمون يتطابقان بصورة متشابهة، كتعبير عن التحرر من المحاكاة التشخيصية والعبور نحو أشكال زخمية ومتكررة.

إن حمية الوجوه المفعمة بالرمز تماثل انعكاس الغيوم على سطح الماء، مما يتيح للفنان حركية دائمة ومحتدمة تضفي على الوجوه تقاسيم لا تؤمن بالتثبيط وتعطيل الإرادة. وبالتالي، فإن اختزال الجسد في شكله الكلي، أي الوجه يعكس الطقم المنسجم والمتكامل لمكونات العمل الفني. فالوجوه عادة ما تتشكل من الصور المتبقية من التمثل الذاتي للأنا عبر الأخر.

تتعزز هذه الفكرة بدرجات لونية تارة قاتمة وتارة مفتوحة، رغم غياب التناظر بين مكونات الجسد. ولكون الوجه جزءا كليا للجسد، فإن الفنان حسن حشان يستثمره كمحرر ومتنفس بناء لأي خرق منشود وفق الحالات الانفعالية والتأثيرية. يظل موتيف الوجه، رغم جموده وارتجافه منحى تشكيليا لتأسيس رؤية "المابين"، المحكومة بما هو عجائبي. تتلاشى الهوية القائمة على الانتماء الجنسي، لتكون الوجوه في شكلها خنثوية، بل أكثر من ذلك مرتكزة على التجويف من خلال فتحات وفوهات تحيل على بواطن الذات، وفي الوقت نفسه تعرب عن جسامة المواقف من خلال العيون الممددة، لأن الفنان يؤمن بنزوق العمل الفني واستسلامه لعفو الخاطر.

ربما يسعى الفنان، وبدون مغالاة للتعبير عن استحالة الاعتماد على التشريح الوصفي لتحديد المرجح في الحياة الإنسانية وبالضبط الجانب السلوكي والنفسي منها. لهذا تتداخل الوجوه والأشكال، فمنها ما هو مألوف لديه ومنها ما هو عابر، خصوصا إذا فصلنا في بعضها من حيث الانتماء، فهناك ظلال قادمة من جنوب الصحراء وأخرى محلية مرتكنة إلى مسلمات الحياة اليومية بكل تناقضاتها. لهذا فالفنان يحمل هذه الوجوه أدناها مدى وأقصاها جزرا بتحويل المادة الصباغية في تنوعها. ولعل طقوس العمل الفني تساعد حسن حشان على الاحتفاء بشجوية الوجوه، خصوصا وأنه يؤمن بغشية الجذب الفني المستلهم من طقوس كناوة وامتداداته المجازية في الذاكرة الجمعية. ولعل أهمية هذا المنجز تكمن في إرجاء المعنى النهائي لأي عمل. فأي نظرة ممعنة للوحات حسن حشان تحيلنا على أهمية الهامش من أجل تنسيب فكرة المركز.

فإذا كان الوجه، خيالا خارج المركز، فلأنه أولا يمتنع عن المقايسة، حينها تنفغر الأشكال وتنفتح الهوة. ولعل فكرة المغامرة الفنية في العمل الفني عند حسن حشان تنبثق من سبية وجودية تقوم على ما هو عرضي وممكن ومفتوح على المجهول. لهذا فالعمل الفني لديه يبسط من منطلق جدلية الخلق بالفعل والقوة. هذه الأخيرة تنمو وتتداخل مع الفراغات والأشياء المفصلة ثم تصير لتصبح شكلا ما. وعندما يكتمل فرضا العمل لديه يتجلى الاختلاط الكلي بشكل سديمي يفرض على الفنان العود الدوري لأصل العمل. هنا بالضبط، تطفو على اللوحة وبشكل كموني علامات مجازية في شكل جزئيات تكسب اللوحة روعة بالتجلي. قد نفهم من خلال هذه المغامرة أن حسن حشان يتماهى طقوسيا مع مكونات العمل الفني بجميع حواسه، بدءا بلمس الأشياء المجسمة، خصوصا الكائنات الأندروجينية التي يبدعها قبل إنجاز اللوحة، ثم يلجأ بعدها إلى الذاكرة المرئية البصرية ليسمو بالفكرة المؤسسة لمشروع العمل الفني كمصادفة مقدورة، لا تخضع لنمطية المركز، بل تسعى لتمجيد الهامش من خلال الأثر الفني بعيدا عن تصنيفات الأساليب الفنية المتداولة.

ربما يسعى الفنان، وبدون مغالاة للتعبير عن استحالة الاعتماد على التشريح الوصفي لتحديد المرجح في الحياة الإنسانية وبالضبط الجانب السلوكي والنفسي منها

مقاربـات فنيـة



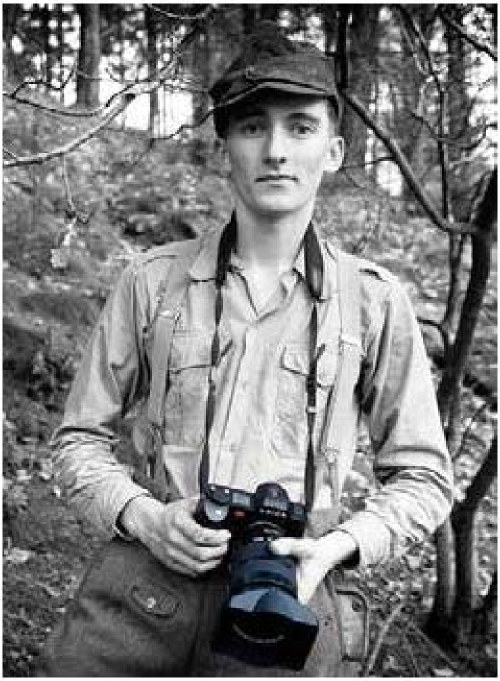
عزالدين بوركة

فوتوغرافيا الاستشراق الجديد وشاعرية الفضاء

في أعمال البرتغالي روي بيريز

الفضاء التصويري بين الشاعرية والتوضيب

لا يمكن أن نفصل الصورة – مهما كان جنسها- عن الفضاء (بمعناه الشمولي)، بل إنها (أي الصورة) تخلق فضاءها الخاص، وإن كانت تحضر بمعنى من المعاني باعتبارها تثبيتاً للزمن، اقتناصا للحظة، فهي أيضا تثبيت للفضاء وتأطير له داخل "مساحتها البصرية" الخاصة، كأنها تستوحي من النص القرآني أمره "كن [يا أيها



الكائن]!، فيكون"، لتقول "كن! يا أيها الفضاء، فيكون"؛ من حيث سعيها إلى "أسر" العمق وتبنيه داخل بُعديْها، بالتالي تكاد تكون صناعة الصورة مضاهية لعملية "الخلق الإلهية"، فتقابلها وتنافسها، وارتباطا بـ"الخلق"، فإننا نذهب مباشرة إلى التفكير- مستحضرين هذا المفهوم - في عملية "الإبداع"، من حيث إن الخلق والإبداع ينتميان إلى نفس الحقل؛ وبالتالي فإنّ للأمر صلة بشاعرية ما، وفي هذه الحالة إنها "شاعرية الفضاء"، من حيث إن مفهوم الشاعرية يحضر باعتباره اختزالا للمعاني وتكثيفا للرموز والدلالات في فضاء معين (تخيلي أو رمزي أو سيميائي...)، ما يسمح بتعدد التأويل.

إذن، فأي اشتغال لمصور ما -فوتوغرافي كان أو صباغي- على موضوع ضمن فضاء معين، هو "مدح للفضاء" في حد ذاته، أي شكل من أشكل تقديم "قُدسية" للفضاء الذي يشتغل فيه، أو الذي يروم قنصه وتخليده في الصورة (أو اللوحة). هذه القُدسية الممنوحة للفضاء هي التي تصفه بالشاعرية. إلا أنه يجب عدم الخلط بين الفضاء التصويري والمنظورية perspective، من حيث إن تيارات فنية عديدة استطاعت أن تخلق لنفسها فضاءاتها الخاصة بشاعرية معينة، إلا أنها لا تحترم بالمطلق قواعد المنظورية وحتى التمثيل، كالتجريدية أو الدادائية أو التكعيبية مثلا... بل إن الفن المعاصر الذي تخلى عن اللوحة وأبعادها التصويرية، يستثمر الفضاء كمعطى بنائيّ للإبداع (الخلق)؛ من حيث إن الأهمية المأخوذة من قِبَل السينوغرافية، يعاد تعريفها باعتبارها فنا لتوضيب الفضاء وتأثيثه، وليس فقط إعطاء قيمة للأعمال.

من هذا المنطلق سنعرج إلى الحديث عن تجربة فوتوغرافية معاصرة؛ تجربة تحاول أن تتعامل مع المعطى الفضائي بشاعرية "خامة"، في محاولة لالتقاط جماليات الأرياف والطبيعة بين عالمين مختلفين، في اشتغال استشراقي جديد، لا نوايا إيديولوجية فيه ولا استعمارية، بين عالم غربي وآخر إفريقي (عربي-أمازيغي)، بين عوالم أرياف البرتغال والمغرب.

> **الخلق والإبداع ينتميان إلى نفس الحقل؛ وبالتالي فإنّ للأمر صلة بشاعرية ما، وفي هذه الحالة إنها "شاعرية الفضاء**

شاعرية الفوتوغرافية التشكيلية

لقد حازت الصورة الفوتوغرافية مكانة مهمة في عالم التصوير الوثائقي والفني معاً، لأ إننا نتحدث منذ عقود -إلى جانب الحديث عن اللوحة وباقي الأغراض الفنية المعاصرة- عما نسميه بـ"الصورة الفوتوغرافية التشكيلية" la photographie plasticienne هذه الأخيرة التي شكلت بابا من أبواب الولوج إلى الفن المعاصر، بعدما كسرت كل التعاريف الفنية الكلاسيكية وحتى الحديثة، والتي ارتبطت بالصياغة والنحت في العموم... إذ لعبت الفوتوغرافيا في فن الأرض Land Art -نموذجا- الدور الرئيسي في نقل وتخليد الأعمال التي قام بها فنانو هذا التيار خارج دور العرض والمتاحف، ونفس الشيء فعلته الفوتوغرافيا بالنسبة للاستعراض (الأداء) الفني la performance artistique بل باتت الصورة عملا فنيا يعوض العمل "الأصلي" نفسه؛ إنها النسخة التي تغدو أصلا لا بديلا عنه. فالصورة لا توجد فقط لتكرار العالم بل غدت هي المتنجز في حد ذاتها. فقد حظي الفن الفوتوغرافي باعتراف كوني، بعدما انتقلت الفوتوغرافيا من البساطة الذاتية (ذكريات شخصية، ذكريات سياحية) والموضوعية (صور الأخبار الصحفية) إلى الاعتراف بها فناً.

تندرج أعمال الفنان الفوتوغرافي البرتغالي روي بيريز Rui Pires ضمن تيار الفوتوغرافيا التشكيلية، لكنه يجعل منها مهمة توثيقية تتخذ بعدا جماليا يبتغي التقاط اللحظة بمختلف تمثلاتها الزمنية في نفس الفضاء، وأيضاً تسجيل مشاعر وحركات الناس البسطاء. وقد وجد الفنان ضالته





في الأرياف بالتحديد، بكل ما تحمله تلك الفضاءات من بساطة وخشونة وصعوبة تضاريس وجمال فطري وخام، بالإضافة لتلك الألوان الطبيعية والصافية. وقد ساهم في ذلك كون الفنان قد قضى في الأرياف طفولته، محاولا القبض على لحظات من جوهر الحياة القروية، الأمر الذي شكل له تحديا كبيرا. وما خلق لديه نوعا من التواصل الفني بينه وبين المحيط الريفي الصعب. الأمر الذي سيمتد إلى أن يغدو قصصا يرويها بيريز بصور فنية ترنو إلى التقاط شاعرية الفضاء الذي تنتمي إليه.

يبحث الفنان الفوتوغرافي، روي بيريز، عن تحقيق نوع من الحضور والوجود، في أعماله الفوتوغرافية الفنية، حيث أن للصورة أنماط للوجود وأنماط للتدليل. إنها نص بمعنى من المعاني، وككل النصوص تحدد باعتبارها تنظيما خاصا للوحدات الدلالية المتجلية من خلال أشياء أو سلوكات أو كائنات في أوضاع متنوعة. إن التفاعل بين هذه العناصر وأشكال حضورها في الفضاء وفي الزمان يحدد العوالم الدلالية التي تحيل بها الصورة، خاصة تلك التي تتعلق بالأطلس الكبير ومدينة شفشاون، في المغرب، ومجموعة أعمال فنية في البرتغال، موضوع طرحنا هنا.

التقاط اللحظة وتأويل العالم

نسعى عبر الصورة أن نلتقط معنى معين للحياة، نستخرجه من صلب هذا العالم. فالصورة الفوتوغرافية متذورة للبلاغة والدلالة، بل لخلق العالم من جديد داخل إطار cadre. إننا لا نلتقط إلا لحظة، عبر زاوية نظر محددة، ومن خلال حقل رؤية champ، محدد، لكن من خلالها فنحن نُثبِّت الزمن ونجعله قابلا لتعدد التأويل surinterprétation، بتعبير أمبرتو إيكو، إنه "التأويل المفتوح" والمتعدد واللانهائي. وهنا تكمن قوة الصورة، وهذا ما يمنحها شاعريتها.

صور روي بيريز تنطلق من هذه الرؤية، وذلك من أجل إعطاء العالم تأويلا مغايرا وجديدا ومتعددا، إذ عبر سلسلته الفوتوغرافية التوثيقية ينقل لنا الفنان لحظات يقتنصها أو يرتبها في فضاءات داخلية (داخل البيوت، داخل الحضيرة...). وهذا الأمر الأخير لا يلغي عن الصورة فنيتها وصيغتها التشكيلية والشاعرية (بالمعنى الذي يتناوله باشلار متحدثا عن شاعرية البيت)؛ إذ إنه من أغراض الصورة الفنية التشكيلية إعادة ترتيب الفضاء كما يناسب الموضوع، مع الحفاظ على جوهر موضوع التصوير. إذ

حينما يصور روي بيريز شخوصها في الفضاءات الداخلية، فهو لا يتدخل في خام مركبات مواضيعه، وإن يبدو أنه يوجه شخوصه - أحيانا- للإطار الذي يرغب في اقتناصه. بل إنه - في كثير من الأحايين - يربط علاقات إنسانية وشخصية مع الشخوص التي يختارها كمواضيع. وهذا ما يمكّنه من تسجيل تلك الحالات العاطفية والرهيفة والعابرة منها أيضا، تحقيقا للرؤية النقدية التي تذهب إلى القول بأن الصورة الفوتوغرافية "تكرر ميكانيكيا ما لا يمكن أن يتكرر وجوديا". والحالة هنا، تلك المشاعر والأحاسيس الخاطفة، البادية على محيا الشخوص التي تحضر في الغالب بالأبيض والأسود، وما اختيار هذا الأسلوب إلا ابتغاء إزالة كل المؤثرات التي يمكن أن تشوش على المتلقي، أو تزيحه عما يرغب الفنان تسليط عين الكاميرا عليه.



الاستشراق الجديد

عشق روي بيريز للأرياف، سيقوده إلى قطع الأطلسي الفسيح، والوصول إلى تخوم جبال الأطلس الكبير بالمغرب، هناك حيث سيجد ضالته: أرياف تختلف عن أرياف البرتغال، وجبال تختلف عن جبال بلاده، وهضاب وتضاريس وعرة سيخوض غمارها من أجل اقتناص اللحظات التي ستأسره. كيف إذن لبرتغالي يهوى أرياف بلاده والفوتوغرافيا أن يرحل باحثا عن مصدر جديد لصوره، من غير ما ألفه واعتاد عليه في موطنه؟ أ هو استشراق جديد أم هوس بالفوتوغرافيا والبحث عن غامض جديد؟ يدفعنا الحديث عند هذه النقطة بالذات، إلى استحضار تلك البعثات الاستشراقية والتي قادها فنانون غربيون إلى المغرب، على رأسهم الرسام الفرنسي دولاكروا، الذي زار المغرب الأقصى لأول مرة سنة 1832 رفقة بعثة دبلوماسية. سيقلب سفر دولاكروا إلى المغرب مفهوم الاستشراق في الرسم رأسا على عقب. وسيظهر الرسام أمام مرآة ذاته.

لقد كان يمثّل الاستشراق في القرن التاسع عشر موضة وذريعة لتغذية المتخيّل عن الشرق، أي الشرق الذي تحوم حوله أوهام وأساطير هي مزيج من اللذة والعنف. سيغيّر هذا اللقاء [بين دولاكروا والمغرب] منابع إلهام دولاكروا، وسياهم، بفضل عمله الفني في التعريف بصورة المغرب. كما يقول الفنان والناقد الفرنسي موريس أراما. قادت رحلة هذا الفنان الرومانسي فنانين غربيين آخرين لعبور البحر المتوسط، والبحث عن الضوء الذي استحوذ على ذهن وفن دولاكروا، أمثال ماتيسو ماجوريل ودوفي Dufy وماركي Marquet وكيوديور روسو Rousseau... وغيرهم من الفنانين الغربيين. لكن عما كان يبحث "المستشرق الجديد" روي بيريز في المغرب؟

أكيد أننا لا يمكن أن نصنف بيريز في الخانة الاستشراقية المتعارف عليها، والتي كان المراد منها دراسة الشعوب المزمع احتلالها أو اكتشاف عوالم جديدة ظلت غامضة ومكسوة بأساطير وخرافات تتناقلها الحكايات، بل إن "الاستشراق هو أسلوب غربي للسيطرة على الشرق واستيطانه وامتلاك السيادة عليه"، حيث إن "جوهر الاستشراق هو التمييز

لا يمكن أن نصنف بيريز في الخانة الاستشراقية المتعارف عليها، والتي كان المراد منها دراسة الشعوب المزمع احتلالها أو اكتشاف عوالم جديدة ظلت غامضة ومكسوة بأساطير وخرافات تتناقلها الحكايات



الذي يستحيل اجتثاثه بين الفوقية الغربية والدونية الشرقية "، لا نية استعمارية أو نظرة فوقية أو كشفا عن عوالم سحرية هي التي دفعت روي بيريز إلى استغوار الجبال الأطلسية، بل إنه البحث عن "ضوء جديد" والذاكرة المشتركة بين المغرب والبرتغال، تلك الذاكرة الموشومة بقرون من الصراعات والتحالفات والتعايش والتساكن، منذ أولى خطوات المغاربة في الأندلس إلى آخر برتغالي في مزاغان Mazagan (الجديدة حاليا) -سنة 1769.

جاءت مجمل الصور الفوتوغرافية التي التقطها هذا الفنان لمواضيعه (الأطلسية) وبورتريهات شخوصه المغربية والمناظر التضاريسية الخلابة... ملونة بتدرجات متعددة للضوء ودرجات اللون. كأننا به الفنان جاء يبحث عن الضوء الذي اقتنصه دولاكروا وأثر فيه، لكن بدل الريشة والقماشة حلت الكاميرا والصورة.

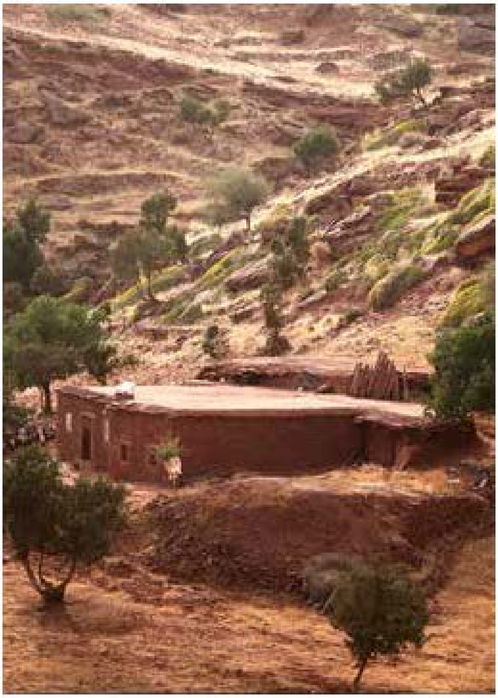
الارتحال بحثا عن الخام

سيرتحل الفنان عبر جبال الأطلس محاولا ربط علاقة إنسانية مع شخوصه الأمازيغية، ليجعل منها "أبطالا" لمواضيعه الفوتوغرافية، إلى جانب تلك الفضاءات والمساحات والدور والحياة الأمازيغية، ببساطتها ووعورتها، التي اقتنصتها عدسة الكاميرا. لكن ما القاسم بين هنا وهناك، بين المغرب والبرتغال، في أعمال هذا الفنان؟ إنها الأرياف والبساطة والحياة القروية والعفوية التي يتسم بها السكان الأرياف. إنه إذن يبحث عن الخام والفطري. وهذا واضح في مختلف أعماله التي قادته آثارها إلى التنقل من جبال الأطلس إلى شفشاون (المدينة الزرقاء) والصحراء المغربية...

يضعنا بيريز أمام سحر بصري تتمتع به التضاريس الأطلسية، حيث يعيش الأمازيغ جنبا إلى جنب مع حيواناتهم الأليفة والمدجنة، رغم صعوبة ووعورة تلك الجبال فقد استطاعوا أن يتأقلموا ويتعايشوا مع عزلتهم الجغرافية التي تطبعها الاندماج التام مع الطبيعة.وهذا ما نقله لنا روي بيريز بعين كاميراته.



يجعلنا الفنان البرتغالي روي بيريز في اشتغاله البصري هذ، إزاء تلك الإشكالية الضبابية التي تجمع بين الفوتوغرافية الفني والفوتوغرافية التوثيقية. حيث أن كل صورة على حدة تتمتع بفنيتها الخاصة داخل السلسلة التوثيقية التي يعتمدها الفنان لقصّ حكايات تجوله.هذا الأخير الذي قاده لمدينة شفشاون لإلقاء القبض على اللون الأزرق (المغربي) الماجوريلي. حيث نزل من أعالي جبال الأطلس إلى سفوح المدينة، كرحالة مستشرق لا يفارق عدسته أو ريشته والحامل. متخلياً على الأبيض والأسود ومحافظاً على شغف التقاط البسيط والتركيز على بورتريهات الشخوص وملامحهم الحادة والهائمة. متجزا بيريز بذلك، في جل أعماله حوارية بين الصورة الفوتوغرافية الفنية والصورة الفوتوغرافية التوثيقية، عمادها الإدراك بأن "الحدود بين التصوير الوثائقي والفني أحيانًا غير واضحة flou". لهذا يميل الفنان للاستمتاع فنيا بحرية في صوره الوثائقية.



ختاما

سَعْيُ الفنان الفوتوغرافي روي بيريز للقبض على مواضيع وخامات جديدة، جعله يرتحل بعيدا عن بلاده الأم، ليطارد اللون في قارة أخرى وبلاد آخر. حاملا معه آلة التصوير كمستشرق تائه لا يسعى لإنشاء خطاب - بصري في هذه الحالة - مبني على الأكاذيب والأساطير "التي [كما يقول إدوارد سعيد] ستذهب أدراج الرياح إذا ما انقشعت الحقيقة المتعلقة بها" باعتبارها تخفي قوة أو سلطة "أو إرادة قوة" بالمعنى النيتشوي من بين مراميها طمس موضوع الواقع، وإعادة إنتاجه إنتاجا تثوي فيه السلطة وتختفي فيه المؤسسة. كل ما يروم إليه الفنان روي بيريز هو جعل عمله الفني متجاوزا للحدود والقبض على اللون في وطنه الأم وخارجه، إنه بهذا المعنى فنان مهووس بتوثيق اللحظة والبسيط والمنسي والجميل والفطري والخام.



مقاربـــات فنيـــة

ترجمة وتقديم: نجيب مبارك

مَــن يتحكَّــم في عالمَ الفن؟



معرض أركو (Arco) هو المعرض الدولي للفنّ المعاصر في مدريد، أهمّ معرض فنّي في إسبانيا وأحد المعارض الفنّية المعاصرة الكبرى على المستوى العالمي، إذ يقام سنوياً خلال شهر فبراير من كلّ عام في العاصمة الإسبانية، وقد افتُتحت دورته السنوية لهذا العام يوم 26 فبراير الماضي واستمرّت إلى فاتح مارس 2020. وبمناسبة هذا المعرض، وجهت صحيفة "الباييس" الإسبانية "سؤالاً جوهرياً" يتعلّق بالسلطة في عالم الفنّ، وهو سؤال ما فتئ يتكرّر بحدّة في السنوات الأخيرة، خصوصاً بالنسبة لراهن الفنّ المعاصر، وقد يبدو بسيطاً وبديهياً للوهلة الأولى، لكنّه إشكاليّ ومتعدّد التأويلات في الحقيقة. هذا السؤال هو: "من يحكم عالم الفن؟"، أو "من يتحكّم في عالم الفن؟". وتتفرّع عن هذا السؤال أسئلة أخرى كثيرة لا تقلّ أهمية، مثل: هل تسيطر الأفكار في عالم الفن أم تحكمه الأموال؟ هل يتحكّم الفنانون في مصائرهم وإبداعاتهم الخاصّة أم يقودهم أصحاب المعارض وهواة جمع التحف؟ وما هو التأثير الذي تمارسه مختلف المؤسسات المتدخلة والفاعلة في هذا المجال؟ اختلفت وتعدّدت الإجابات عن هذه الأسئلة، باختلاف وجهات نظر بعض الفاعلين في هذا المجال، وهم فنانون ونقاد وفلاسفة ومديرو معارض وأروقة فنية، ينتمون لبلدان أوروبية مختلفة، فجاءت ردودهم على النحو التالي:

قوّة المقاومة

دانييل غارثيا آندوخار (فنان)

عالم الفنّ نظامٌ معقّد يضمّ العديد من الطبقات والبنيات والشبكات الرّسمية واللغات. لقد بُني عبر قرون من هيمنة الطّبقة الحاكمة. إنّه اقتصاد رمزيّ يستخدم عملة متغيّرة هي المكانة الاعتبارية ورأس المال الثقافي. ومع ذلك، لا أحد يمتلك الآن سلطة التحكّم في النظام بشكل حصريّ. تتوزّع هذه السلطة، بشكل غير ملموس أكثر فأكثر، في مرحلة ما بعد الرأسمالية العالمية - بحيث يؤدّي استلاب العالم المتسارع إلى القضاء على الفنّ. إنّ ممارسة الفنّ هي أكثر أشكال العمل الإنساني حرّية، لكنّ لها كلفة هائلة من حيث التضحية والاستسلام. غالباً ما يساهم الفنانون في استغلالنا مقابل الخضوع لنظام مكلّف يعتمد على التخلّي المنهجي عن البراءة. وقد تواجهنا مفارقات أثناء بحثنا عن بعض المعاني المتّسقة في الأعمال الفنية، مثل تلك التي تجبر معظم الفنانين المحترفين على مراقبة السوق، سواء رغبوا في ذلك أم لا أو الاستجابة لالتزام غير معلن يتمثّل في الاضطرار إلى تأطير عملهم داخل لغة نقدية معترف بها من الناحية المؤسّسية. بينما لا يجب على الفنّان أن يستمدّ قوّته



> **إنّ ممارسة الفنّ هي أكثر أشكال العمل الإنساني حرّية، لكنّ لها كلفة هائلة من حيث التضحية والاستسلام. غالباً ما يساهم الفنانون في استقلالنا مقابل الخضوع لنظام مكلّف يعتمد على التخلّي المنهجي عن البراءة.**

من السوق أو من الاعتراف المؤسّسي. إنّه يعتمد بالأساس على تطوير ممارسة فنّية تطمح إلى التّغيير وغير متوافقة مع الواقع، باعتبار الفنّان مثالاً حقيقياً لمقاومة النموذج المفروض، ذلك الذي يتحكّم بشكل عنيد في فضاء العلاقات الهرمية والنّمطية المنتشرة والمعولمة، لينتج أعمالاً يتمّ تفسيرها أو عرضها أو تسويقها من داخل بنيات الخطاب نفسه. وهنا تكمن القوّة الإيديولوجية الحقيقيّة.

خيوط المال

أليكس نوغيراس ورِيبيكا بلنشارد (مديرا معارض فنّية)

على الرغم من تنوّع الأشخاص أو الهيئات التي تظهر في القائمة السنوية لمجلة "آرت ريفيو"، الخاصّة بالشخصيات المائة المؤثّرة فنّياً، فإنّ ما يحرّك خيوط عالم الفن حقاً هو المال. في عصر الرأسمالية المتوحّشة، أصبح الفنّ سلعة. يلغي المال على الفور كلّ نوايا التّغيير الجذرية للفنّ، بينما يمتصّ السوق ويدمّر حرفيّاً أيّ محاولة ثورية. خصوصاً في وقتنا الحالي، حيث يسهل نشر العمل الفنّي ويُسمح بمشاهدته حتّى في لحظة إبداعه نفسها، فتغيب تلك المسافة اللّازمة للتّفكير فيه ويتقلّص الوقت الكافي لبلورة خطاب حوله. ورغم ذلك، يتحكّم السوق في أكثر الأحداث تأثيراً في عالم الفن، ما يخلق حالة من الارتباك في طريقة تمثّلنا للأعمال الفنّية وعروض البينالي في المتاحف. إنّ تمويل العروض في هذه الأماكن العامة، من قبل الشركات الفنّية الكبرى، من

بدون أموال جامع التّحف أو المؤسّسات، لن يظهر أيّ فنان في المعارض الكبرى ولن تُطلب أعماله من طرف المتاحف. هذا هو المال. "إنّه السوق، أيّها الأغبياء"

شأنه أن يؤثّر على البرمجة. إذ يواجه القيّمون معضلة اتّخاذ قرار اختيار الفنّانين، سواءً منحوا الأولوية لأولئك الّذين يفرضهم التمويل أو إلى أولئك الّذين يهتمّون بأعمالهم حقّاً. لقد أصبح جمع التبرّعات ضرورياً بالنسبة لبعض المؤسسات، وهذا قد يعرّض البرنامج للخطر في أحيان كثيرة. ومن جهة أخرى، تغذّي "المؤسسة القائمة" هذا الوضع، لأنّه لا يكلّفها كثيراً من المال لخلق قيمة مضافة، وبالتالي أرباحاً كبيرة. نحن جميعاً متواطئون في هذا النّظام غير الأخلاقي وغير المهيكل قانونياً، وبالتالي فإنّ الإجابة على (من يحكم في عالم الفن؟) يمكن أن تكون إجابة واحدة فقط.

إنه السوق، أيّها الأغبياء

روزا أوليباريس (ناقدة فنية ومديرة منشورات "Exit")

كما قال أوغستو مونتيرسو: في عالم الفن، مَن يحكم هو المال. من يحكم في السياسة؟ المال. من يحكم في الرياضة؟ المال. إنّ التفكير بأنّ الأمر مختلف في عالم الثقافة ليس أمراً رومانسياً فحسب، بل مسألة عمًى أو جهل. إنّ جودة الفنان وذكاء القيِّم أو المُنظِّر (لنحذر، إنّهما شيئان مختلفان للغاية)، وتميّز المعرض...كلّ ذلك وأكثر لا ينجح ويتألّق بدون المال. بدون أموال جامع التّحف أو المؤسّسات، لن يظهر أيّ فنان في المعارض الكبرى ولن تُطلب أعماله من طرف المتاحف. هذا هو المال. "إنّه السوق، أيّها الأغبياء". لا يتعلّق الأمر بالحساسية أو الذكاء أو الخبرة، وإنّما بالمال. لهذا السبب لا أحد يهتمّ بجهل القيّمين على المعارض، أو سوء تدبير المتاحف، أو رعاية الفنانين، أو نشر الفنّ أو الثقافة عموماً، وبدرجة أقلّ وضعية الفن في الوقت الراهن. إنّ دعم الفن، والثقافة بشكلٍ عام، يأتي دائماً من السلطة، وهذا يعني أنّه يأتي من المال: من الكنيسة، والنبلاء، والملوك، والقصور العظيمة، والبرجوازية العالية، والأغنياء هواة جمع التحف الذين أفسحوا المجال لخلق الشركات المالية... وبطبيعة الحال، هناك قوّة أخرى تحدّد الخطوط العريضة للفنّ، بالإضافة إلى السوق، تتمثّل في بعض مديري المتاحف، وهم قلّة على كلّ حال، ويتأثّرون كثيراً بالأسواق والمصالح الشخصيّة والخاصّة. وجميع هؤلاء هم ممثّلون في كوميديا هزلية ما برح الجمهور يدير لها ظهره.

أمانة الفنان

هانز أولريتش أوبريخ (وكيل ومدير فنّي لرواق سيربينتي بلندن)

تظلّ السلطة في أيدي الفنانين دائماً. على الرغم من بروز وتأثير مختلف الوكلاء في النظام الفنّي، فإنّ الفنانين مازالوا يتواجدون في المركز. في وقتنا الراهن، في مواجهة خطر بيئيّ حقيقي، هناك الكثيرون منّا يبحثون لدى الفنانين عن كيفية تصوُّر المستقبل. أفكّر في الفنّان "غوستاف ميتزجر"، على سبيل المثال، الّذي توفّي قبل بضعة أشهر. من خلال ممارسته الفنية، دعا عالمَ الفنّ إلى الانتباه إلى ما يهدّد الكوكب بالدّمار. لقد ألهمنا لوضع البيئة في قلب كلّ ما نقوم به كمحترفين في مجال الفنّ. وبصفتنا منسّقين

تظلّ السلطة في أيدي الفنانين دائماً. على الرغم من بروز وتأثير مختلف الوكلاء في النظام الفنّي، فإنّ الفنانين مازالوا يتواجدون في المركز

ومديري متاحف ونقاد فنّيين أو وسطاء، فإنّ دورنا هو توسيع مجال تأثير الفنّانين. يمتلك كلّ شكل من أشكال الفنّ القدرة على الرّبط بين أشياء تبدو غير مترابطة. ويمكن للمؤسّسات الفنّية أن تكون وسيطاً جيّداً لتحقيق ذلك، من أجل توحيد الجغرافيا والأفكار وأساليب الحياة. وعندما تستخدم سلطتها كمنصّات للتفكير، يمكنها استيعاب أخطر مشاكل العالم بأمانة وبكثير من الأمل. هناك فكرة رئيسية أخرى: لا يحدث هذا بدون سخاء، حتّى نبلغ منتصف القرن الحادي والعشرين. وخارج الأسماء والقوائم، هذه هي السلطة الحقيقيّة. وهي ما يجب أن يحكم فوق كلّ شيء.

عالم الفنّ أيضاً هو نظام غير مستقرّ ولديه القدرة على توليد النّقد الذاتي ومقاومة كلّ الوصايات التقليدية المرتبطة باقتصاديات القوّة. الفنّ، في النهاية، هو تجارب ومقترحات ومواقف جمالية من الوجود في العالم

المحور الأبويّ

مانويلا موسكوسو (أمينة بينال ليفربول 2020)

تتولّد السلطة في هذا العالم من خلال مجموعة من التحالفات، بينما تستمدّ قوّتها من سلطة الشّرعية التي يمنحها التوافق الجماعي عند تحديد ما إذا كان شيء ما صحيحاً أو جميلاً أو مفيداً في السياق الحالي. هذه التوافقات تُبنى عن طريق التداول والنشر وتوزيع الممارسات الّتي يسهّلها مزيج من الاتّصالات والعمل والمال والامتيازات المرتبطة غالباً بالطبقات الاجتماعية الخاصّة وعلى أساس الجغرافيات السياسية الغربية. إنّها قضية معقّدة. لحسن الحظ، فإنّ عالم الفنّ أيضاً هو نظام غير مستقّر ولديه القدرة على توليد النّقد الذاتي ومقاومة كلّ الوصايات التقليدية المرتبطة باقتصاديات القوّة. الفنّ، في النهاية، هو تجارب ومقترحات ومواقف جمالية من الوجود في العالم، ماضياً ومستقبلاً. أعرف العديد من المحترفين الذين يسجّلون من خلال أعمالهم مواقف مضادّة، ويتحدّون الوضع السائد ويشجّعون على إنتاجات مُعدِية وغير متوقّعة، قادرة على جعلنا نفكّر بطريقة مختلفة، ونكتشف أشكالاً من الوجود لم نكن نعرفها، أو نربط الخبرات اليومية بقصص وحكايات صغيرة قد تبدو سخيفة. وهذا أمر رائع. ومع ذلك، يجب أن يقال أيضاً إنّ الفن باعتباره نظاماً يقوم على أُسس أبويّة ومعيارية واستعمارية للغاية، والتي ما تزال سائدة حتّى اليوم، بحيث يدعّم ويحمي أولئك الّذين يحافظون على هذه الأسس العتيقة خلال ممارستهم لأعمالهم واحتكاكهم بالعالم.

البحث عن النقيض

بول ب. بريثيادو (فيلسوف متعاون مع مركز بومبيدو في باريس)

تنشأ حالات سوءِ الفهم من التصوّر الخاطئ عن الفنّ والعبقرية الفنّية باعتبارهما عالمين مستقلّين ذاتيّاً، أو منفصلين عن الأنظمة السياسية أو الاجتماعية. إنّ الإنتاج الفنّي المعاصر مندمج مع النّظام الاستعماري البطرياركي والسّوق الرأسمالية والإطار المؤسّسي لمختلف السياقات الاجتماعية والسياسية، حيث يمكن أن نعثر بشكلٍ واضح على الديمقراطيين إلى جانب المستبدّين. والسؤال عن مَن يحكم عالم الفنّ شبيه بالسؤال عن مَن يحكم عالم السّيارات: سيتعيّن علينا استكشاف دوائر

والسؤال عن مَن يحكم عالم الفنّ شبيه بالسؤال عن مَن يحكم عالم السّيارات: سيتعيّن علينا استكشاف دوائر إنتاج - توزيع - استهلاك - نقد الصّناعات الثقافية والقوانين الحكومية المختلفة والجمهور وممارساته الاجتماعية والنّقدية

إنتاج - توزيع - استهلاك - نقد الصّناعات الثّقافية والقوانين الحكومية المختلفة والجمهور وممارساته الاجتماعية والنّقدية. أعتقد أنّ السؤال الأهمّ هو كيفية خلق سياقات معاكسة، مثل إلغاء المؤسّسة وإنهاء الاستعمار والسّرد المهيمن في تاريخ الفنّ، وكيفية توزيع المصالح. المشكلة مع حركات النّقد التي تنشأ داخل الفنّ هي أنّ قدرتها على التّغيير يمتصّها إمّا السّرد المهيمن أو المؤسّسة والسّوق، بحيث تتحوّل إلى "نمط" آخر جديد. هذا ما يحدث مع "موضة المعارض النّسوية، أو بخصوص "النّوع" مع فنّانات "الجنوب العالمي"، أو مع النّضال الفنّي.



إشكالية الطبقات

هيليدا كبايو وأنا كارثيير (فنانتان)

يبدو سؤالاً معقّداً، لكنّه للأسف ليس معقّداً كثيراً. في الأساس، تظلّ السّلطة في الفنّ مسألة طبقيّة واجتماعية واقتصادية. تتبلور من خلال مجموعات الضّغط المؤلّفة من مستشارين، وأصحاب معارض، ورجال أعمال، و/أو مديرين و/ أو فنّانين ينتمون، في العادة عن طريق الروابط العائلية، إلى النخبة. غالباً ما تتضمّن هذه المجموعات فاعلين آخرين، ضروريين لتجديد المفاهيم. إنّهم يتحمّلون بعض المخاطر، ولا يذهبون أبعد من ذلك. وعكس الأنشطة الثّقافية الأخرى، فإنّ الطريقة التي يتمّ بها تسويق الإنتاج الفنّي وإدارته وعرضه تفيد بشكلٍ خاصّ تلك النخب والمقرّبين منها، بينما باقي أفراد المجتمع فهم بالكاد يملكون صوتاً. والشيء الأكثر إثارة للاهتمام في هذا السّؤال هو ذلك الجزء من المتعلّق بالفرد. إذ لا يُسأل عن المتحكمين، ولكن عن من المتحكم الفرد، لأنّ في أعماق السّائل اشتباه في أنّه لا يوجد الكثير من المتورّطين. سيكون من السهل تقديم جواب ماكر والهروب إلى التّجريدات البنيوية، لكن ما رأيناه طوال الوقت هو كيف أنّ هذه الطبقات الحاكمة، المتماسكة المصالح أكثر ممّا ترغب فيه المجتمعات الّتي تُطلق على نفسها ديمقراطية، تفرضُ معاييرها في مجالات مختلفة ذات صلة بتدبير الذّاكرة الفنّية الجماعية. وما حضورها غير المتوازن على رأس إدارة المتاحف، التي تُدار في الغالب بأموالٍ عامة، سوى قمّة جبل الجليد. لكنّه أفضل مثال يوضّح مدى انشغال هؤلاء بتحويل اهتماماتهم الخاصّة إلى ذريعة تحلّ محلّ المجتمع.

> **السّلطة في الفنّ مسألة طبقيّة واجتماعية واقتصادية. تتبلور من خلال مجموعات الضّغط المؤلّفة من مستشارين، وأصحاب معارض، ورجال أعمال، و/أو مديرين و/ أو فنّانين ينتمون، في العادة عن طريق الروابط العائلية، إلى النخبة**

لاتزال هناك بعض الممارسات الفنّية التي لا تُقهر، من الأدب إلى الفنون البصرية، من التصميم إلى الهندسة المعمارية، على سبيل المثال، وهي مجالات توجد في الهوامش والتقاطعات المتشعّبة، من الشّعر إلى السياسة، ونادراً ما تخضع لتوجُّهات راسخة

السؤال الحقيقي

إستريا دي دييغو (متخصّصة في الكاتدرائيات وعضوة الأكاديمية الملكية لسان فرناندو)

يتحدّث أنصار "واربورغ" من معهد لندن، سيراً على خطى المبتكر "أبي واربورغ"، مؤلّف كتاب "أطلس منيموسيني"، عن ذلك "السّؤال الحقيقي" الفريد القادر على الإجابة على كلّ ما يتعلّق بإشكالية معيّنة. وقالوا إنّ التوصّل إلى طرح "السؤال الحقيقي" يضمن في ذاته إجابةً شافية، لأنّ عملية اقتراح السؤال هي أكثر تعقيداً من الإجابة عليه. أنا شخصياً لست متأكّدة من أنّ سؤال "من يحكم عالم الفن؟" - أو من يتحكّم - هو "السؤال الحقيقي" الذي يمكن أن يسهم في كشف تصدُّع منطقة تعجّ بالانهيارات الأرضية والشخصيات العابرة. ومع ذلك، في بعض الأحيان يطغى هذا السؤال البلاغي على المحادثات. إنّ المال، في كلّ مظاهره، من الشركات متعدّدة الجنسيات إلى أصحاب النفوذ والشبكات، التي تمنح راتباً مباشراً أو غير مباشر، من خلال القيّمين النّجوم، ومديري المتاحف الكبرى، وجامعي التحف المهمّين، ولجان تحكيم الجوائز الدولية، وأصحاب المعارض المزدهرة، الذين يديرون الآن معارض المتاحف، هو واحد من الإجابات المفضّلة لديّ. هذا ما تساءلَت "مارثا روزلر" عنه في نصّها عام 1979 بخصوص مُختلسي النظر والمتسوّقين: إنّ هذا المال لا يُهزم في حلبته الخاصة. عموماً، فإنّ القول بأنّ ما يحكم عالم الفن هو المال أمرٌ بديهيّ، لأنّه كان كذلك منذ عهد آل ميديشي واللّجان البابويّة. بالإضافة إلى ذلك، تمتدّ مخالب المال عادة إلى المشهد الفنّي من جهات غير واضحة للعيان بما يكفي. لا أعرف من يحكم عالم الفنّ، وقبل كلّ شيء، لا أعرف هل هذا يفيد في معرفة ما وراء الخطابات التي تسوّق الآن.

ممارسات لا تُقهر

مارتا خيلي (قيّمة معرض)

عالم الفنّ عالٍ شاسع جداً وغير متجانس. ومسألة مَن يحكم، أي مَن يدير مجموعة من المرؤوسين، تبدو لي، بحكم تعريفها، غير قابلة للتطبيق على الإبداع الفني، لأنّ الفنّ بحسب تعريفه مجالٌ لحرّية الفكر والتعبير. ثمّ هناك شيء آخر يتعلّق بمعرفة مَن يطمح إلى الهيمنة أو السيطرة في هذا المجال، وهو ما يحدث بالطبع في كثير من الأحيان. ولكن، لحسن الحظ، لاتزال هناك بعض الممارسات الفنّية التي لا تُقهر، من الأدب إلى الفنون البصرية، من التصميم إلى الهندسة المعمارية، على سبيل المثال، وهي مجالات توجد في الهوامش والتقاطعات المتشعّبة، من الشّعر إلى السياسة، ونادراً ما تخضع لتوجُّهات راسخة. يجب أن يتمثّل دور المؤسّسات والقيّمين في تسهيل الرّؤية والسياق بالنسبة للممارسات الفنية، بشكلٍ فعّال، تلك الممارسات التي تقعُ خارج الدوائر التقليديّة، لأنّها تعمل على تحليل العالم واستكشافه من خلال أدواتٍ تمنح المعنى للحياة المعيشة، وتتيح لنا اختبارَ وتمثّل محيطنا بطريقة أخرى.

القول بأنّ ما يحكم عالم الفن هو المال أمرٌ بديهيّ، لأنّه كان كذلك منذ عهد آل ميديشي واللّجان البابويّة. بالإضافة إلى ذلك، تمتدّ مخالب المال عادة إلى المشهد الفنّي من جهات غير واضحة للعيان بما يكفي

Bea Espejo ?, Quién manda en el mundo del arte?, El pais , 22 febrero 2020.



جوردون جراهام ومسألة الفن

نعيمة البخاري



للفنون أهميتها في حياة البشر وثقافتهم، إذ تحظى بقدر كبير من الاهتمام البالغ، لذلك نجد هذا الموضوع سال من أجله مداد أقلام الفلاسفة والمفكرين، إذ كل قاربه من زاويته الخاصة، فأبدعوا في ذلك إبداعا، وبعيدا عن تفاصيل الموضوع وتشعباته، وأنا اقرأ حول الموضوع فقد استأثر اهتمامي ما كتبه المفكر الأمريكي جوردون جراهام، عن الفن بصفة عامة، والفن والمتعة بصفة خاصة.

انطلق جوردون من سؤال، وهو ما الذي نتوقع أن نحصل عليه من الفن؟ ويرى أن الرد التلقائي الأكثر شيوعا هو المتعة أو اللذة، فكثير من الناس- حين يرغبون في التعبير عن أن كتابا أو فيلما سينمائيا أعجبهم، يقولون إنهم قد استمتعوا به، لينتقل بذلك إلى الحديث عن بعض الفلاسفة ومقاربتهم للموضوع.

يرى جوردون أن بعض الفلاسفة تراءى لهم أن قيمة الفن ترتبط بالضرورة بالمتعة، ويدافعون عن وجهة نظره بقولهم أنهم حين يقولون عن عمل ما إنه جيد، فذلك يساوي عندهم بأنه عمل ممتع أو سار

هيوم ومعيار الذوق

يرى جـوردون أن بعض الفلاسفة تـراءى لهم أن قيمة الفن ترتبط بالضرورة بالمتعة، ويدافعون عن وجهة نظره بقولهم أنهم حين يقولون عن عمل ما إنه جيد، فذلك يساوي عندهم بأنه عمل ممتع أو سـار، ومن أشهر الفلاسفة الذين يتبنون هذا الرأي الفيلسوف ديفيد هيوم "ففي مقالة شهيرة له بعنوان "حول معيار الذوق"، يرى هيوم أن الأمر المهم - بالنسبة للفن- هو أن يكون سارّاً أو مُمْتعاً، وأن المتعة - التي نستقيها منه - قضية متعلقة بإحساسنا، وليست صفة جوهرية فيه. فالأحكام حول ما هو جيد وما هو رديء في الفن، ليست أحكاما بالمعنى الحقيقي...لأن الأحاسيس لا مرجع لها خارج الإحساس". كما أن هيوم لا ينكر مسألة مهمة وهي التباين الكبير في الآراء بين الناس حول الفن. لكن مع هذا التباين، يرى هيوم أن هناك اعتقاداً واسع النطاق بأن هناك نوعا من الأحاسيس الفنية على أقل تقدير، لن يكون من الصواب تجاهلها.

السؤال المطروح هو، إلى أي حد يمكن قبول نظرية هيوم كما هي، دون حاجة إلى نقاش؟ جواباً على ذلك نعود إلى جوردون حيث يقول "ومن الواضح أن نظرية هيوم لا تتماشى مع اتجاهات الفن. فالأذواق الفنية تختلف إلى حد كبير، وكون هناك - في الوقت نفسه- شيئا ما يتعين قوله بشأن الفكرة القائلة بأن هناك سمات بعينها في الفن بصفة عامة يحبذها معظم الناس، حيث يفضل هؤلاء ويعجبون بالأعمال في مجال الموسيقى أو الرسم، أو الأدب أو العمارة. وعلى الرغم من ذلك، وخلافا لما يراه هيوم، لا يمكننا الانطلاق من نماذج عن التذوق المشترك إلى معيار للتذوق، فكون أن هناك معتقدا أو إحساسا مشتركا بين كثير من الناس لا يعني في حد ذاته أن كل الناس ملزمون عقلا بأن يتمسكوا به". إن ما ذهب إليه جوردون، مهم جدا، لأنه ماذا يمكننا أن نقول إذا لم ينل ذلك إعجاب الناس؟ إذ لا يمكننا أن ننتظر من الفن أن يحقق لنا المتعة. ومن ثمة يمكن القول حسب جوردون إن العلاقة بين الفن والمتعة ليست علاقة ضرورية.

ميل والمتعة

أكد جوردون، في البداية، أن الأمر الذي ينبغي الانتباه إليه، هو أنه ليس من الطبيعي الحديث عن المتعة على نحو موحد بالنسبة لكافة الفنون، يقول :فمن الطبيعي تماما أن يتحدث الناس عن أنهم يستمتعون برواية أو مسرحية أو فيلم سينمائي أو مقطوعة موسيقية. ولكن من غير الطبيعي أن نتحدث عن الاستمتاع بالرسوم أو التماثيل أو المباني بمعنى مغاير لأننا نفضلها أن نحبها، ويستتبع ذلك أنه حتى لو اتفقنا أن المتعة هي القيمة الرئيسية للفن، فإننا سنكون بحاجة إلى تفسير يبين على وجه الدقة ما يعنيه ذلك في حالة بعض الأشكال الرئيسية للفنون". وهذا يطرح مشكلة التفرقة بين الفن الجاد والفن الهابط أو التافه، وهذا يجر إلى الحديث عن المتع الراقية والمتع الهابطة.

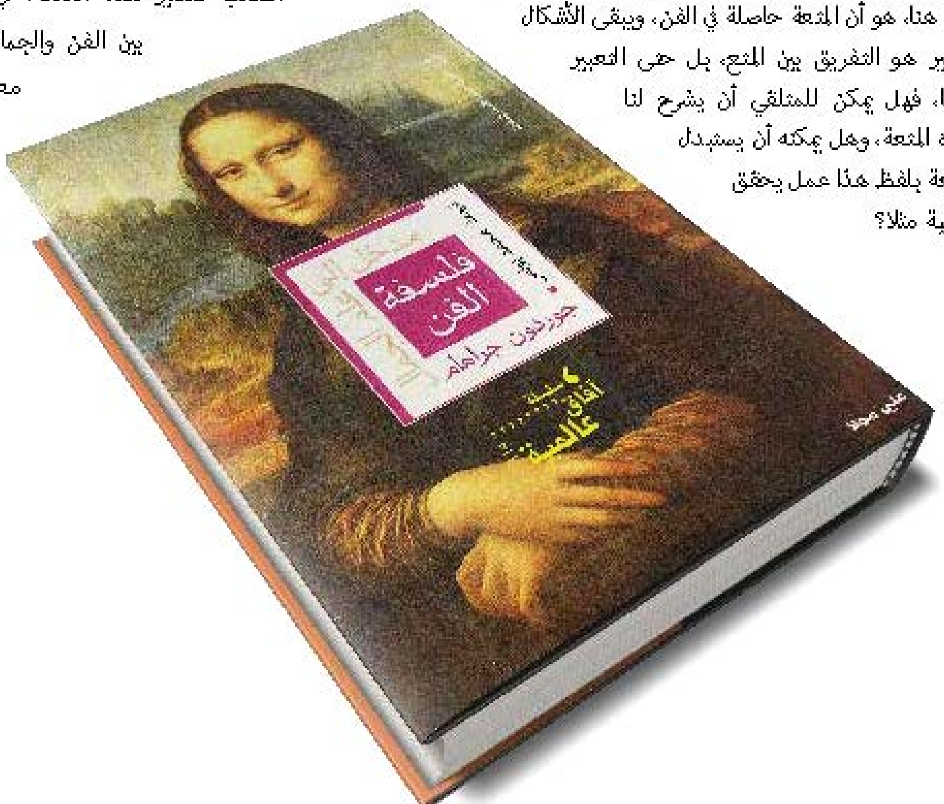
فمن الطبيعي تماما أن يتحدث الناس عن أنهم يستمتعون برواية أو مسرحية أو فيلم سينمائي أو مقطوعة موسيقية. ولكن من غير الطبيعي أن نتحدث عن الاستمتاع بالرسوم أو التماثيل أو المباني بمعنى مغاير لأننا نفضلها أن نحبها

المتعة حاصلة في الفن، ويبقى الاشكال الكبير هو التفريق بين المتع، بل حتى التعبير عنها، فهل يمكن للمتلقي أن يشرح لنا هذه المتعة، وهل يمكنه أن يستبدل المتعة بلفظ هذا عمل يحقق تسلية مثلا؟

بخصوص هذه التفرقة بين المتع، يقول جوردون "لقد سعى جون ستيوارت ميل لأن يوضح هذه التفرقة التي ظهرت في مقالة له بعنوان "النفعية"، ولكنها لم تكن منصبة بوضوح على قضية قيمة الفن. من الصعب أن نتبين الكيفية التي يمكن بها التوصل إلى مثل هذه التفرقة إلا من خلال الأساليب التي يشير إليها. ويبدو أن هناك احتمالين اثنين فحسب، فإما نقول إن المتع الراقية تتيح لنا قدرا أكبر من المتعة، أو نقول إن المتع الراقية تتيح متعا مختلفة نوعيا. ومن الواضح أن البديل الأول غير ملائم، لأنه يجعل قيمة الفن مساوية للمتع الأخرى. أما إذا كان الفرق الوحيد يكمن في أن المتعة في الفن تكون أكثر تكثيفا، فإن ذلك يمكن تعويضه بلا خسارة بأن نقبل على قدر أكبر من المتع الهابطة". هذا القول يفتح بطرح سؤالاً آخر، وهو هل يمكن أن نعوض ما هو هابط بالكم؟ هنا نجد جون ستيوارت ميل يقول "من غير المقبول افتراض.. أن تقدير المتع يتوقف على التقدير الكمي وحده". ما نخلص إليه هنا، هو أن المتعة حاصلة في الفن، ويبقى الأشكال الكبير هو التفريق بين المتع، بل حتى التعبير عنها، فهل يمكن للمتلقي أن يشرح لنا هذه المتعة، وهل يمكنه أن يستبدل المتعة بلفظ هذا عمل يحقق تسلية مثلا؟

كانط والجمال

يرى جوردون أن ما نصادفه في الفن ليس نوعا أرقى من المتعة عن المتع العادية، بل نوعا من المتعة الجمالية، يقول "من الألفاظ التي توجد على نحو متكرر في الكتابات عن الفن لفظ "الجمال". والفكرة القائلة بأن ما يحصل عليه محب الفنون هو "متعة تأمل الجميل" هي فكرة قديمة ومألوفة، وهي فكرة ربما وجدت أكثر التعبيرات اكتمالا عنها لدى الفيلسوف الألماني كانط، الذي عاش في القرن الثامن عشر، فإدخال تعبير الجمال يسمح لنا بالقول بأن ما يعوز الخنزير أو الأحمق، لا يمكن تفسيره في ضوء المتعة العادية، والمتعة التي يشعران بها هي من مستوى متدن للغاية، بل يمكن تفسير ما يفتقران إليه في ضوء غياب الجمال". وموضوع الجمال يتردد في فلسفة الفن، لكن من الصعب تفسير هذه العلاقة، أي العلاقة بين الفن والجمال كفكرة معيارية.



نموذج كانط وهو يتحدث عن الموضوع، نجده حسب جوردون يضع الحكم الجمالي في منزلة وسط بين الضروري منطقيا (ومن أمثلته النظريات الرياضية) والذاتي المحض (والذي يجد تعبيرا عنه في الذوق الشخصي). على الرغم من هذه القضية "هذا جميل" شبيهة - في مظهرها- بالحكم المعرفي، وهو الحكم على الكيفية التي توجد بها الأشياء، فإن كانط يقول في كتابه «نقد ملكة الحكم» "إن التعبير عن مثل هذا الحكم لا يمكن إلا أن يكون ذاتيا، أي نابعا من شعور الاستحسان، ومن ناحية أخرى، فإن هذا الحكم ليس مجرد حكم ذاتي، طالما أنه كحكم يتعلق بواقعة أو ضرورة، فالشخص الذي يقوم به ليس في وسعه أن يجد أن سبب تمتعه ينحصر في حالات شخصية تأتي من جانب ذاته فحسب...ومن ثم...فهو يعتقد أن لديه سببا معقولا لأن يطلب من الآخرين أن يستمتعوا بها بنفس القدر. وبناء عليه، فإنه يتحدث عن الجميل كما لو أن الجمال صفة في الشيء، وكما لو أن الحكم المنطقي...على الرغم من أنه ليس إلا حكما جماليا، يتضمن فحسب إشارة لتمثل الذات للشيء". يريد كانط أن يقول إن الجمال يلزم أن يتم تقديره ذاتيا. إذ هو ليس مجرد صفة لشيء قد نسجلها بلا انفعال.

ما يمكن التأكيد عليه، في هذا السياق، هو أن الحديث عن الجميل والجمال، في الفن، من الصعب إدراكه وفهمه،

ما دام للفن أهمية في حياة البشرية، فذلك يقتضي الاهتمام أكثر بالفنانين خدمة للفن، فلا يمكن البتة أن ننتظر أن يحقق لنا الفن متعة وجمالا دون أن نيسر الطريق لأهله من الفنانين وخالقي الجمال

لكن هذا لا ينفي الجمال في الفن، يقول جوردون "وبطبيعة الحال، قد يتم التأكيد على أن قيمة الجمال تكمن في الجمال ذاته. وهذا يعكس- بغض النظر عن علم الجمال الكانطي- قولا أكثر بساطة وشيوعا بأن الجمال ينبغي أن يقيم لذاته".

ختاما، إن موضوع الفن بصفة عامة سيبقى موضوعا بحاجة، دائما، إلى الكتابات المتخصصة، من أجل تبسيط كثير من قضاياه، والجمع بين مقاربات الفلاسفة له. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه ما دام للفن أهمية في حياة البشرية، فذلك يقتضي الاهتمام أكثر بالفنانين خدمة للفن، فلا يمكن البتة أن ننتظر أن يحقق لنا الفن متعة وجمالا دون أن نيسر الطريق لأهله من الفنانين وخالقي الجمال.

الحكم ليس مجرد حكم ذاتي، طالما أنه كحكم يتعلق بواقعة أو ضرورة، فالشخص الذي يقوم به ليس في وسعه أن يجد أن سبب تمتعه ينحصر في حالات شخصية تأتي من جانب ذاته فحسب



مقدمة الملف

صلاح بوسريف

الشِّعْرُ والفلْسَفَة
إبْـداعُ القَلَـق

[1]

لَمَّا أُثِيرتْ علاقةُ الشِّعْرِ بالفَلْسَفَة، من زاوية المُتَفَلْسِفِين، أو بَعْضِهِم، علَى الأَقَلّ، جاءَتِ الفَلْسَفَةُ سَابِقَة علَى الشِّعْر، أي أنَّ الفَلاسِفَة، أو مَنْ يَعْمَلُون في حَقْلِ الفَلْسَفَة والفِكْر، اعْتَبَرُوا الفَلْسَفَةَ، هِي مَنْ تُضِيءُ الشِّعْرَ، أو هِيَ مَنْ أوْقَدَتْ نارَهُ على «الأُولِمْب»، مِثْلَما يُمْكِن أنْ نَقْرَأَ، في بَعضِ العناوِين، لكُتُب، أو دِراسَات، أو نَدواتٍ ولِقَاءاتٍ تَجْرِي بِهَذَا المَعْنَى، من قَبِيل: «الفلسَفَةَ والشِّعْر، حوارُ الرُّوحِ والعَقْل». حين نَتأمَّل هَذَا العُنْوان، ونتَقَصَّى ما في طَيَّاته من أبْعاد، فهو، كما يَبْدُو، في إحْدَى خَلْفياته المَسْكُوتِ عَنْها، يُحِيلُ الرُّوحَ على الشِّعْر، ويَنْسُبُ العَقْل للفَلْسَفَة. ما يَعْنِي، أنَّ الحوارَ يَنْتَفِي بَيْنَ الاثْنَيْن، ويُصْبِح لاَغِياً، علْماً أنَّ هذه لَيْسَتْ هي علاقَة الشِّعْرِ بالفَلْسَفَة، ولا هي علاقَة الفَلْسَفَة بالشِّعْر، ولَمْ يَسْبِقْ أنْ جَرَتْ بهَذَا المَعْنَى. ثُمَّ ما الَّذِي نَعنِيه بالرُّوح هُنا، وما الحَقْلُ، أو المَجَالُ الَّذِي يُسْعِفُنا في تَفْكِيكِ هذا المعنى وتَشْظِيَتِه، حتَّى لا أقُولَ المَفْهُوم؟

[2]

هُومِيرُوس، في عَمَلَيْه المَنْسُوبَيْنِ إليه، «الإلْيَاذَة» و«الأوديسا»، حَرِصَ على اسْتِنْفارِ الخَيالِ، لتَأْجِيجِ العَقْل. ثَمَّة مُعْضِلات واجَهَت هذا الشَّاعِرَ، كما وَاجَهَتْ غَيْرَه، من الشُّعراء، والفلاسِفَة، أو مَنْ كانوا غارِقِين في تأمُّل «الوُجُود»، لَمْ تَكُن تَسْمَحُ بإدْراكِ الأشْياء، بالصُّورَة التِي تُتِيحُ تَفْسِيرَها، أو تعْلِيلَها، بنوعٍ من «المَنْطِق» أو «البُرْهان» القَابِل للتَّصْدِيق، نَظَراً لما فيهَا منْ تَجاوُزٍ لمَنْطق العَقْل، أو تَعَقُّله، بالأحْرَى، فَكانَ الخَيالُ، لا «الرُّوح»، هو ما أسْعَفَ في ابْتِداعِ هذه السُّرُود، التي شَرَعَ العَقْلُ، من خلالِها، في تَصَوُّرِ علاقَة الإنْسانِ بالإنسان، وعلاقة الإنسان بالوُجُود، وبالظَّواهِرِ الطبيعية، الَّتي كانتْ تَبْعَثُ في نَفْسه كثيراً من القَلَق، لأنَّه لَمْ يَكُن أدْرَكَ كيفَ تَخْرُجُ الأشياء عن طبيعَتِها، أو تَصِيرُ أذًى، أو شَرّاً وقُبْحاً، في مُقابِلِ الخَيْر، أو الجَمال، كما سيَحْدُثُ لاحِقاً. ثَمَّة حَاجَة مُلِحَّة، بَاتَتْ ضَرُورِيَّةً في النَّظَرِ إلَى ما يَجْرِي، لَكِنْ، بِمَنْأًى عن العَقْل، ودُونَ إلْغَائِه بالكَامِل.

> كانَ الخَيالُ، لا «الرُّوح»، هو ما أسْعَفَ في ابْتِداعِ هذه السُّرُود، التي شَرَعَ العَقْلُ، من خلالِها، في تَصَوُّرِ علاقَة الإنْسانِ بالإنسان، وعلاقة الإنسان بالوُجُود، وبالظَّواهِرِ الطبيعية

لُجوءُ الشّعرِ إلى الأسْطورَة، هو لُجوءٌ إلى الفلسفةِ قبل أن يَشْرَبَها العقْل، أي إلى «بِدائِيَة» الفكر البشريّ، وتحديداً إلى الخيال

[3]

كان لا بُدّ من الشِّعْر، لا بُدّ من الحَكْي، ولا بُدّ من الأسْطورة والخَيال، أي لا بُدّ من الاسْتعارة والمَجاز، الذي يَعْني العُبُور مِنْ إلى، وهو، في طَبيعَته تَجاوُز، وقَفْزٌ، واخْتراقٌ، حتّى لا يَغْرَق العَقْلُ في المُجرّدات، التي كانت، رُبّما، تَحْتاج لِمَزيد من السُّرود والحكايات، أو الأساطير، لِتُدْرِك الأشياء، حتّى دُون مِثال أو مِعْيار سابِق. لُجوءُ الشِّعر إلى الأسْطورَة، هو لُجوءٌ إلى الفلسَفة قَبل أن يَشْرَبَها العَقْل، أي إلى «بِدائيّة» الفكر البشري، وتحديداً إلى الخيال، في تَمثُّل الأشْياء واخْتلاقِها. ولعلّ في هذا ما يَشي بمعنى «البِدايَة»، الذي يَعُودُ بِنا إلى هايدغر، الذي اعتَبر البدايَةَ أهمّ من حدَث الاكتمال، رَغْمَ أنّ هايدغر نفْسه، اقْترضَ هذا المعْنى مِنْ نيتْشه.

[4]

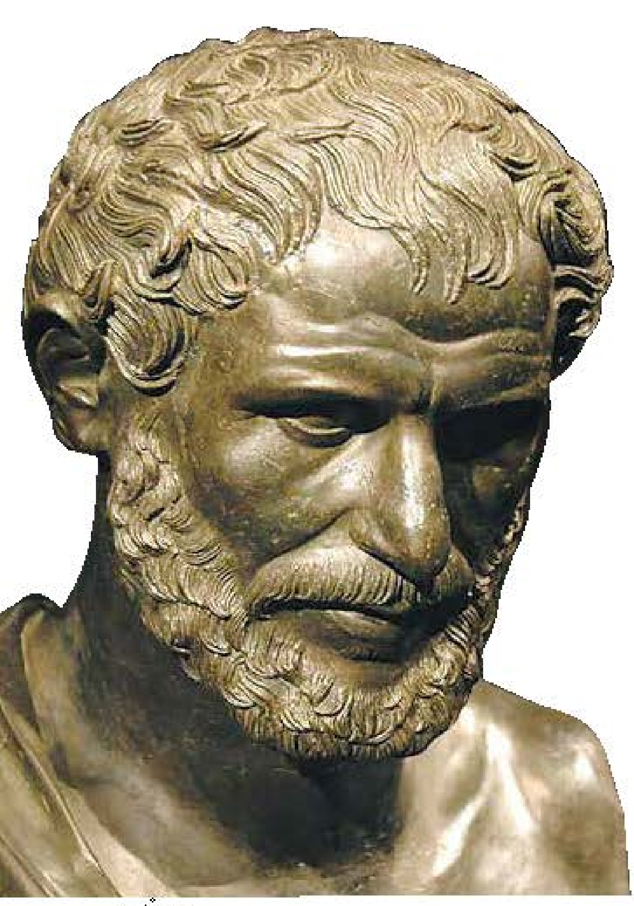
هراقْليط، من فلاسِفَة ما قبل سُقراط، كان مُضطَراً في تَفْسيرِه للصَّيْرُورَة، كما أدْرَكَها، أنْ يلْتَجِيء إلى الطبيعة أو المِثال. سَرْدُهُ كان مُخْتلفاً عن سَرْدِ هوميروس، لأنّه اتّخذَ مِن النّهر المُتدفّق، والذي لا يَسْتقرُّ على ماء، ومن الشّمس، التي لا تَبْقى هي نفسُها كُلّ يَوْم، طريقَةً في إدْراك هذا التّحوّل الذي يجري في الكَوْن، وفي طَبيعة الأشياء، وفي إبلاغ حكايته، هذه، بأسْلوب لم يَخْرج عن الأسلوب الشِّعري، أو ظَلّ مُخْلصاً لِمَنْطق الخَيال الذي يُؤَجّج العَقْل، ويَسْتنفِرُهُ.

[5]

قَدْ أعُودُ إلى ما قَبْلَ هذا التّاريخ، إلى ما نَنْساهُ ونَتجاهَلُه في فَهْمنا للبِدايات، أي إلى الفكر الأسْطوري في تَجلّياته المجازيَة بِمَعْناها الاخْتراقيّ العَابِر للحُدود، في تَفْسير بعض الظّواهر، أو مُحاوَلة تَفْكيكها، أو فَهْمها، في أقلّ تَقْدير، كما هو الشّأنُ مع المَوْت، في أسطورة «جلجامش»، أو ملحمة «أترا ـ حسيس»، أو «إينوما إيلِيش»، التي اخْتارَتْ موضوعَ الخَلْق، واسْتِحْكام الآلهة في موضوعَيْ «الوُجود» و«العَدَم»، مِمّا ظَهر في أسطورة الطّوفان، التي سَتَتَبنّاها التّوْرات، بنفس الصّورَة، وبنفس التّفاصيل، والاختلافاتُ، بَيْنَهُما، لم تَحْدُث سوَى في الأسْلوب، وفي طريقة صياغة النّصّ، أو «اللّعب» باللّغة، وهايدغر يُسْعِفُنا هُنا، أيضاً في اعْتبار الشِّعْر «شَكْلاً مُتواضِعاً من أشْكال اللّعِب» كَوْنه «يَخْترع دُون انْقِطاع، عالَمَهُ الخاصّ».

[6]

الفكْر البَشَري، منذ ما قبل التّاريخ، اخْتارَ أنْ يتلمّس طَريقَهُ بالشِّعْر، وهُو، بهذا الفعْل غير المقصود، إنّما كانَ يَتَفَلْسَفُ مَجازاً، أو كانَ يُفَكِّرُ تَخْييلاً، لا حُجّةً أو تَعْليلاً. وهذا، رُبّما، كان بَيْنَ ما دَفَعَ أفلاطُونَ للتّحامُلِ عـلى الـشِّـعْـر



هراقْليط

رغم أنّ هايدغر، كان انتقد الشّعْر والميتافيزيقا، لَكِنّه، عادَ فيما بَعْد، لِيَعْتَبِرَهُما تِرْياقاً مُضاداً لِلتّقْنِيَة، ولِنَزْعَتِها اللا إنْسانِيَة

والشُّعراء، حينَ اعْتَبَر الشِّعْرَ مُضَلِّلاً للفكْر، من خِلال ما يَبْتَدِعُه من مَجازاتٍ وصُوَر، هي ما يُغْري «الجمهور» ويَجْتَذِبُهُ. ما جَعَلَه يعتبر الشِّعْر «نَقيضاً» للفَلْسَفَة، و «عَدُوّاً» لها. فأفلاطون أدْرَكَ بِدَهاءِ الفيلسوف وفِطْنَتِه، أنّ لُغَةَ الشّعر، هي خَطَرٌ على لُغَةِ الفلسفة، أو أنّ في الشِّعْرِ ما قَدْ يُرْبِكُ صَفاءَ الفلسفة، ويَخْرُجُ بها من رَزانَتِها، وتَعَقُّلِها، كَوْنَ الشِّعْرِ هو ضَالٌّ، ومَيّالٌ، بطبيعته إلى الانْحِراف، وابْتِداعِ التَّوَتُّرِ والقَلَق، وإحْداثِ الاخْتِراقَاتِ والانْزِياحَات.

[7]

الّذي سَيَعُودُ إلى هذه العلاقة «البدائية»، بين الشِّعر والفلسفة، اثْنان، مِمّن، اعْتَبَرْتُهُما، فلاسفة، اسْتَعانُوا بالشِّعر لِحَلِّ بعض مُعْضِلات الفلسفة، أو اسْتَبْطَنا الشِّعْرَ في الفَلْسَفَة، أو الفَلْسَفَةَ في الشِّعر، نيتشه وهايدغر، وهُما مَعاً كان يَكْتُبانِ الشّعر. رغم أنّ هايدغر، كان انْتَقَدَ الشِّعْرَ والميتافيزيقا، لَكِنّه، عادَ فيما بَعْد، لِيَعْتَبِرَهُما تِرْياقاً مُضاداً للتّقْنِيَة، ولِنَزْعَتِها اللاّ إنْسانِيَة، أي باعْتِبارِهِما «صُورَتانِ إنْسانِيّتانِ للتّعْبير عن الوُجُود».

[8]

وقَدْ عبّرَ الشّاعر برنار مازو عن هذا المعنى، بتأكيده أنّ «وظيفَةَ الشِّعْرِ تتمثَّلُ في التّعْبير عن جمالية العالَم، وعَنْ تَجذُّرِ الإنْسانِ في الطّبيعة، وعَنْ إيقاعِ الفُصُول» وهي أيضاً تعبير «عَنْ مُعْضِلَةِ الوُجُودِ الإنساني، عن انْبِهارِ الإنْسانِ وقَلَقِه في العالَم، وعَنْ هذا الوُجُودِ الهَشّ والعابِر، الذي يَمْلِكُ الشُّعراء الكلماتِ للإفْصاحِ عنه، والذي يُحِسُّه الآخرون بشكلٍ غامِضٍ وأعْمَى».

[9]

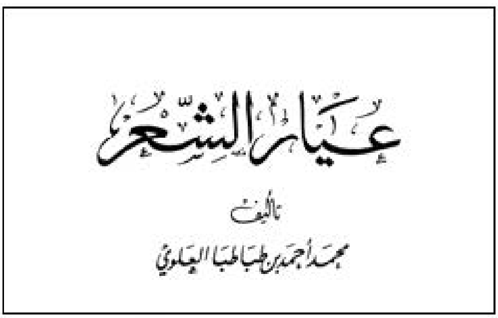
فنحن حينَ نَخُصُّ الشِّعْرَ بالرُّوح، والفلسَفَةَ بالعَقْل، نَعْمَل على مُضَاعَفَةِ هَشَاشَةِ طبيعة العلاقَةِ بين هَذَيْنِ الزَّوْجَيْن. فَمسافَةُ هذا «الاخْتِلافِ الهَشّ»، بين الشِّعْر والفلسَفة هي، بِحسب هايدغر، المسافَة التي عَبْرَها يَتَبدّى ذلك «الغُمُوضُ الخاصّ» بِكُلٍّ مِنْهُما، لَكِنّه «واضِح».

[10]

أليس الشِّعْرُ، في بِنائه، هو نَوْعٌ من المِعْمار النّاقص، أو البناء الذي يَرْفُضُ الامْتِلاء، أو يَحْرِص على تَثْبيتِ النّقْصِ والتّصَدُّع، في هذا البناء، وأنّ العَمَلَ الشِّعْرِيَّ L'oeuvre poétique هُو مَشْرُوعٌ مفتوحٌ على الكِتابَة، أو على المَحْوِ والإفراغ، بدل المَلْء والإكْمال، وهو في هذا يلْتَقي مع الفلسَفَة، التي هي تَشْويشٌ دائم لـ «الحقيقة»، وإرْباكٌ لها، وفق ما كان يفعَل سُقراط، في وَضْعِ السؤال تِلْوَ السُّؤال، والجَواب، عِنْدَهُ، كان فَخّاً، وليس بَداهَةً، أو فِطْنَةً من قِبَل المُسْتَجْوَبين؟ مَنْ يُجِيب، إنّما يُضاعِفُ السُّؤال، ويُحَمِّلُه مزيداً من الهَشَاشَةِ والتّصَدُّع. وفي الشِّعْر، ليس ثَمّةَ جواب، ما دامَ الجَوابُ امْتِلاء، أو هو بِناءٌ.

[11]

لا أتحدّثُ، هُنا، عن «القصيدة»، في بنائها ومفهومها العَرَبِيّيْن. القصيدةُ جوابٌ، بناءٌ، ذكَرُوا ابن طبابا العلوي في كتابه «عيار الشِّعر» وهي اكتمالٌ، إنْهاءٌ وإغْلاقٌ، وهي ليست ذات علاقَة بالفلسفة، رغْمَ أنّنا في تُراثنا الشِّعري القديم، نَعْتَبِرُ أبا تمّام والمعري، من الشُّعراء المُتَفَلْسِفين، وهُما، رغم جُرْأتِهِما، لَمْ يَخْرُجا من هذا التّامّ والكامل، ولَم يُفَكِّرا في مفهوم العمل الشِّعري، الذي سَيُفَكِّر فيه صُوفِيٌّ مَجْهُول، هو النِّفَّرِيّ، الذي لم يَجِد، آنذاك من يَقْبَل



إعادة تَفْكِير العلاقة بين الشِّعْر والفلسفة، من زاوية اسْتِبْطانِ الشِّعْر للفَلْسَفَةِ، واسْتِبْطان الفَلْسَفَةَ للشِّعْر، أيِ بما يَجْعَلُهُما، يَفْتَحانِ، معاً، العَقْلَ على الخَيال، وعلى السَّرْدِ والأسطورةِ، وعلى المُوسيقى أو الإيقاع

بمُغامرته، ولا بما فَتَحَه من شُقُوق في السُّورِ الحَديديِّ لـ «القصيدة»، التي ما زَالَ كثيرٌ من شُعراء الحداثة، بمن فيهم أدونيس، نفسه، لَمْ يَخْرُجُوا منها، أو مِنْ بِنْيَتِها الشَّفَاهِيَة الإنْشَادِية.

[12]

هَل الفلسفةُ باعتبارها، هِيَ أيضاً، في مَفْهُومها العتيق هذا، كِياناً مُغْلَقاً، في مُقابِل «الفِكْر»، وأنَّها ذَهَبَتْ نَحْوَ الكمالِ، والجَواب، في ما الفِكْر، هو الفَلْسَفَةُ، وهي تَسْتَعيدُ بدائيَتَها التي انْفَرَطَتْ منها، تماماً، مثلما حَدَثَ للشِّعر، الذي تَمَّ اخْتِزَالُه في القصيدة. دون غيرها من الأشْكال الأخْرى؟

[13]

ألَيْسَ هذا هو ما يَنْبَغي أن نُفَكِّرَهُ، في إعـادة تَفْكير العلاقة بين الشِّعْر والفلسفة، من زاوية اسْتِبْطانِ الشِّعْر للفَلْسَفَة، واسْتِبْطان الفَلْسَفَة للشِّعْر، أي بما يَجْعَلُهُما، يَفْتَحانِ، معاً، العَقْلَ على الخَيال، وعلى السَّرْد والأسطورة، وعلى المُوسيقى أو الإيقاع، بالأحرى. وتَحْضُرُنِي هُنا إشارةُ عبدالسلام بنعبدالعالي، الذي كان في أحد اللِّقاءات، حين أزْعَجَتْهُ إحْدَى الحاضراتِ، التي كانت تتكلَّم مع زميلة لَها، في الوقتِ الذي كان يقرأ فيه مُداخَلَتَهُ، حين طالبَهاَ بالصَّمْت، والإنْصاتِ، لأنَّ ما يقرأُهُ، كما قال، فيه مُوسيقا، أي مَكْتُوبٌ بحسٍّ شِعْري، ويحْتاجُ لمَزيد من الصَّمْت والإنْصات، وهذا ما يمكن أن نَلْمَسَه في كتاباته، التي فيها من العَقْلِ، بقدر ما فيها من الخَيالِ، أمَّا الرُّوح، فهي «من أمْرِ رَبِّي».



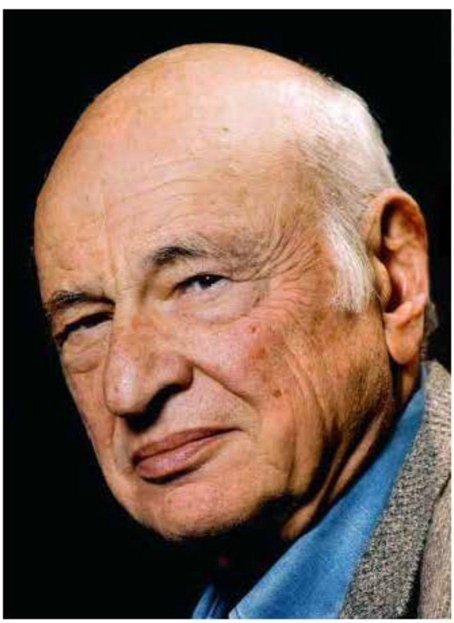
عزالدين الخطابي

ملـــف العـــدد

جسور ممتدة بين الفلسفة والشعر

اعتبر المفكر الفرنسي إدغار موران (E. Morin) في مؤلفه الموسوم بـ «الحب والشعر والحكمة» [1]، أن الشعر لا يحدد فقط بوصفه جنسا أدبيا وشكلا من أشكال التعبير الفني، بل أيضا بوصفه حالة ثانية (état second) صادرة عن الاندهاش والحماس والمشاركة والاتحاد والثمالة والوجد، وطبعا عن الحب الذي يتضمن جميع هذه المواصفات. وتنقلنا هذه الحالة عبر مسارات الحكمة والجنون، لأن الإنسان ليس كائنا عاقلا فحسب، أي متعقلا وحاسبا، بل يحب أيضا اللعب ويعيش بالجمال والشعر والعواطف؛ إنه إنسان عاقل – مجنون homo sapiens – demens. " فقد تصبح المبالغة في الحكمة نوعا من الجنون؛ ولا يمكن للحكمة أن تتفادى هذا الأخير إلا إذا ما امتزجت بجنون الشعر والحب " [2].

الإنسان إذن، عقلاني – وجداني، يكره ويحب، ينظر إلى الأشياء بصرامة تارة، وبشعرية تارة أخرى، يمارس الاعتدال والإفراط في تصرفاته، يتسم بالجرأة وبالحذر الخ.. ولا يمكن فهم السلوك الإنساني إلا من خلال هذه التقابلات. وتتنازع الإنسان حالتان: واحدة نثرية (prosaïque) والأخرى شعرية (poétique)، حيث تقترن الأولى بلغة العقل والحساب والتقنية، في حين تعتبر الثانية جمالية، سحرية وصوفية؛ بذلك يرتبط ما هو عقلاني (فلسفي) لديه بما هو عاطفي وجداني (شعري). يسمح الشعر ببناء عوالم ترتبط فيها الصور والكائنات والأحداث والأشياء بحساسية الشاعر وبحالاته الوجدانية، أما الحكمة فقد كانت مرادفة منذ القديم للحياة العاقلة، لذلك اعتبرت الفلسفة بوصفها محبة للحكمة، مجالا لبناء الحقائق العقلية والبرهنة عليها. فهي تروم الإقناع العقلي عن طريق الحوار والمناقشة، واستخدام آليات التحليل واعتماد معايير الاستدلال لممارسة حرية التأمل والتساؤل النقدي. وإذن، كيف يلتقي الشعر كمجال للإبداع الفني وكتعبير عن حالة الوجدان، بالفلسفة كميدان للفكر الاستدلالي بامتياز؟ هل نقول مع الشاعر الرومانسي الألماني نوفاليس (Novalis): " إن الشعر هو مفتاح الفلسفة وغايتها والحامل لمعناها"؟ [3]، أم نقول مع أفلاطون (Platon): " إن الشاعر بعيد عن الحقيقة بشكل غير محدود "؟ [4].



المفكر الفرنسي إدغار موران

اعتبرت الفلسفة بوصفها محبة للحكمة، مجالا لبناء الحقائق العقلية والبرهنة عليها. فهي تروم الإقناع العقلي عن طريق الحوار والمناقشة، واستخدام آليات التحليل واعتماد معايير الاستدلال

كما هو معلوم، نشأت الفلسفة في أحضان الشعر، حيث عبر الفلاسفة اليونان الأوائل (ما قبل السقراطيين)، مثل بارمنيدس (Parménide) وهيراقليطس (Héraclite) وغيرهما، عن أفكارهم بالشعر [5]، كما أن العديد من الشعراء على مدى تاريخ الفكر الإنساني كانوا فلاسفة بمعنى من المعاني (نذكر على سبيل المثال، المعري، هولدرلين، ملارمي). على هذا الأساس، نتساءل عن الجسور الممتدة بين الشعر والفلسفة وهل من الممكن الحديث عن تجاور وتحاور وتكامل بينهما؟ ونقترح لمعالجة هذه الإشكالية، تتبع المسار التالي:

* الموقف الأفلاطوني من علاقة الشعر بالفلسفة؛
* الموقف المناهض للأفلاطونية: نيتشه وهايدجر؛
* البلاغة كجسر بين الشعر والفلسفة؛
* خاتمة حول خصوصية العلاقة بين الفكر والشعر.

1. الموقف الأفلاطوني من الفن عموما والشعر بشكل خاص

يندرج موقف أفلاطون من الشعراء، ضمن تصوره لوظيفة الفن وحقيقته. فقد وضع الفن في أسفل درجـة من درجات الإنتاج الفكري، واعتبر أن الأعمال الفنية مصطنعة وخادعة. وهذا في نظره، هو سبب التنافر الحاصل بين الفلسفة والفن (شعرا كان أو رسما)، والحذر الذي يسم العلاقة بينهما.

يَكمُن هذا الاحتقار للفن، والـذي عبر عنه أفلاطون بالخصوص في الكتاب العاشر من محاورة الجمهورية، داخل المفهوم الشهير للمحاكاة (mimesis) الذي لا يعني إنتاج واقع معين، بل إعادة إنتاج مظهر محدد. فالمحاكاة تعتبر بعيدة عن الحقيقة ولا تشكل سوى ظل لهذه الأخيرة [6].

إن الفن هو إذن مظهر المظهر، ويوجد في الدرجة الثالثة من حيث علاقته بالحقيقة. فالشعراء مثلا، هم خالقو أشباح وليس لديهم أي ارتباط بالواقع [7]. ونحن، يقول سقراط/ أفلاطون " نعتبر من حيث المبدأ أن كل الشعراء، وعلى رأسهم هوميروس، هم مجرد مقلدين لمظاهر الفضيلة ولكل القضايا التي يعالجونها؛ ولكنهم بعيدون عن الحقيقة مثلهم في ذلك، مثل الرسام الذي يرسم مظهرا للإسكافي، دون أن يعرف أي شيء عن مهنته " [8].

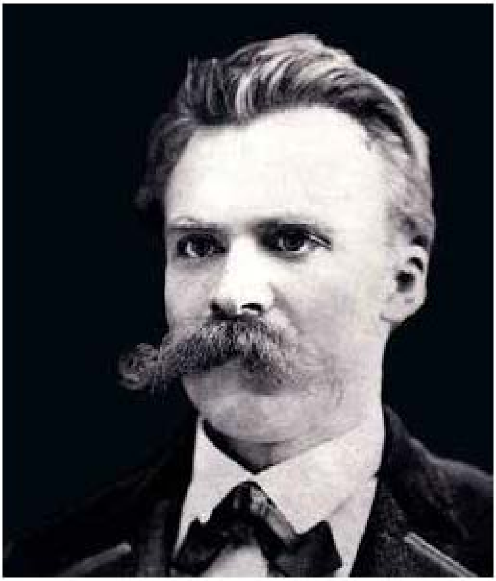
سيضيف أفلاطون بأن الفن يشكل مرحلة الطفولة لدى الإنسان " فالمحاكاة ما هي إلا ضرب من لعب الأطفال، الفاقد لكل جِدّ، وأولئك الذين يتفنّنون في إنتاج الشعر المأساوي، هم محاكون من أعلى درجة " [9]. والنتيجة الحتمية المترتبة عن هذا الموقف المحتقر للفن، هي اعتبار الشعر (والرسم أيضا) بدون قيمة على مستوى الحقيقة، لأنهما يتعاملان مع العنصر الأدنى في النفس وليس مع جانبها الأسمى، لذلك وجب طرد الشاعر (والرسام) من المدينة الفاضلة. إننا، يقول سقراط / أفلاطون " نجد مبررات معقولة لعدم استقبال الشاعر في دولة تنتظمها قوانين حكيمة، لأنه يوقظ ويغذي ويقوي العنصر القبيح في النفس ويدمر بالتالي العنصر العاقل... ونحن نقول عن الشاعر المحاكي، إنه لا ينتج سوى الأشباح، وهو بعيد عن الحقيقة بشكل غير محدود " [10].

سيضيف أفلاطون بأن الفن يشكل مرحلة الطفولة لدى الإنسان فالمحاكاة ما هي إلا ضرب من لعب الأطفال، الفاقد لكل جِدّ، وأولئك الذين يتفنّنون في إنتاج الشعر المأساوي، هم محاكون من أعلى درجة

سيعترف أفلاطون بأن هوميروس هو أمير الشعراء وأول الشعراء المأساويين، وأنه من الممكن أن تقبل بالمدينة الفاضلة الأناشيد المخصصة للآلهة ولمدح الفضلاء

ومع ذلك، سيعترف أفلاطون بأن هوميروس هو أمير الشعراء وأول الشعراء المأساويين، وأنه من الممكن أن تقبل بالمدينة الفاضلة الأناشيد المخصصة للآلهة ولمدح الفضلاء. لكنه سيضع شروطا صارمة لاختيار الشعراء: إذ يجب ألا يقل سنهم عن الخمسين وأن يكونوا مشهورين، بالإضافة إلى توفرهم على ملكة الشعر؛ وبطبيعة الحال، ستبقى مراقبة هؤلاء الشعراء مستمرة، وسيقوم بها المشرعون وحماة القانون. وإذا وضعنا هذا الاستثناء جانبا، فإن التعارض بين الشعر والفلسفة سيظل قائما، لكون الشعر كفن مؤسس على المحاكاة، لا يستند على أي معرفة حقة ولا يمكنه بالتالي أن يؤدي إلى الفضيلة [11].

وتجدر الإشارة إلى أن أرسطو (Aristote) عارض هذا التصور ضمن مؤلفه الموسوم ب (البويتيقا) - في الشعر - [12]، وذلك من خلال إعادة الاعتبار لعملية المحاكاة وإضفاء المشروعية عليها. فالفن (ومن ضمنه الشعر بجميع أصنافه: الغنائي والمأساوي الخ..) ليس عبارة عن خداع أو جهل، وإنما هو فعالية تحاكي الطبيعة لكن بشكل مبدع؛ وذلك هو المعنى العميق للفظة مميزيس، أي المحاكاة المبدعة. فهذه الأخيرة تشكل نمط إنتاج مستقل، مما يعني أن الفن كمحاكاة للطبيعة، قادر على تجاوزها والكشف عن مكنوناتها بطريقة مبدعة.



ستتطور هذه الفكرة لاحقا، بشكل عميق وضمن أفق آخر للتفكير، على يد كل من نيتشه (Nietzsche) وهايدجر (Heidegger)، حيث عولجت ضمن مفاهيم جديدة وقوية المفعول مثل: إرادة الحياة وإرادة الحقيقة وإرادة القوة، وهي مفاهيم قائمة على تصور مناهض للأفلاطونية بشكل تام.

2. الموقف المناهض للأفلاطونية: نيتشه وهايدجر

2. 1. منظور نيتشه:

يمكن تحديد مسار تصور نيتشه حول الفن في ثلاث مراحل وهي:

* المنظور الجمالي المتأثر بشوبنهاور (Schopenhauer) والتقابل الذي وضعه هذا الأخير بين عالم التمثل وعالم الإرادة؛

* نقد الفن، ضمن نقد شامل للأخلاق والفلسفة والدين والثقافة عموما؛

* إعادة تأويل مسألة الفن في إطار نظرية إرادة القوة والعود الأبدي.

نشير أيضا إلى أن الموسيقى شغلت حيزا مهما ضمن اهتمامات نيتشه الفنية، ونخص بالذكر هنا موسيقى فاغنر (Wagner) التي تجلت إبداعيتها في إحيائها من جديد لفن التراجيديا الإغريقية، وفي الربط بين منظورين للفن سادا لدى الإغريق وهما: الأبولونية والديونيزوسية. ويحيل هذان المنظوران على إلهين في الميثولوجيا الإغريقية

هما أبولون وديونيزوس: فالأول يمثل النظام والانسجام ويجسد المظهر والوضوح ويعبر عن الحقيقة المتجلية مثل " نور الشمس ". أما الثاني فيمثل الغريزة البدائية والثمالة والفوضى والعلاقة الجسدية بالأرض وقوى الحياة المتجددة باستمرار. في هذا الإطار، رأى نيتشه أن التقابل بين هذين المنظورين داخل الفن، يعكس الصراع بين تصورين للوجود: فأبولون هو رمز عالم الأحلام والأشكال الجميلة وتجلي الظواهر، أما ديونيزوس فيجسد إدماج فردية الإنسان داخل التعبير الخالص عن إرادة الحياة؛ هكذا يقترن الأول بعالم التمثل ويقترن الثاني بعالم الإرادة. فالمنظور الديونيزوسي يتجاوز مبدأ تمثل الأشياء، حيث يتخطّى الإنسان فردانيته انطلاقا من مبدأ الوجد والثمالة، لينغمس في الكون. وقد عبر نيتشه عن ذلك بجلاء في صفحات عديدة من كتابه ميلاد المأساة، حيث أقر أن الإنسان يصبح متقبلا لماهية الوجود عبر الثمالة، كما يصبح متصالحا مع الطبيعة. بذلك، تطورت الفنون انطلاقا من هذه الحالة الديونيزوسية، وهو ما تجلى في الموسيقى بوصفها تعبيرا مباشرا عن العمق الحميمي للعالم وللإرادة، أي فنا ديونيزوسيا خالصا [13]. ويعد الشعر الغنائي من أكثر الفنون قربا إلى الموسيقى، فهو انبثق منها وبحث عن صور واستعارات لغوية قادرة على التعبير عنها؛ لكن اللغة تقترن بالتمثل، لذلك يظل الشعر المذكور مرتبطا بالأبولونية.

انطلاقا من هذا التمييز، سيقدم نيتشه تصورا لعلاقة الفن بالحقيقة، منتقدا هذه الأخيرة بوصفها مطلبا أخلاقيا وباعتبارها قائمة على مبدأ التطابق.

بخصوص المسألة الأولى، سيؤكد على السمة " غير الأخلاقية " للفن، لأن الأخلاق السائدة وتحديدا الأخلاق المسيحية، مناهضة للحياة؛ في حين أن الفن هو الحياة ذاتها. وهو ما يفسر الإدانة الأفلاطونية للفن (وللشعر بالخصوص)، من منظور أخلاقي وليس من منظور فني. ذلك أن الفن

الموسيقى شغلت حيزا مهما ضمن اهتمامات نيتشه الفنية، ونخص بالذكر هنا موسيقى فاغنر (Wagner) التي تجلت إبداعيتها في إحيائها من جديد لفن التراجيديا الإغريقية

يدعونا إلى معانقة الحياة والانخراط فيها ضد القيم والحقائق الداعية إلى الزهد والتقشف. لهذا يسمو الفن على الحقيقة في صيغتها الأخلاقية " لأنه يشكل الصيغة العظيمة التي تجعل الحياة مقبولة، وهو الحافز الأكبر لكي يحيا الإنسان " [14].

بخصوص المسألة الثانية، اعتبر نيتشه أن الفن مقترن بإرادة القوة، فهو الأورغانون الجديد للفلسفة، لأن من خلاله تتضح بنية العالم تخيّلا. بذلك، سيكون العمل الفني هو العلامة الشفافة للنشاط المبدع لإرادة القوة الكونية، وستكون الحياة من ثَمَّ هي الظاهرة الفنية الأساسية. وبدل التغني بالحقيقة (كما فعلت الأفلاطونية)، علينا الإشادة بقوة الإبداع والابتكار؛ فليست إرادة الحقيقة سوى شكل من أشكال إرادة الخلق، إنها بمعنى ما " إرادة تشكيلية "؛ ولا يمكننا أن نفهم أي عالم، باستثناء ذلك الذي شكلناه بأنفسنا [15].

العالم إذن، هو عمل فني؛ ويتعين اعتبار الفن قدوة بالنسبة إلى كل نشاط معرفي. في هذا الإطار، سيتم تعويض فكرة الحقيقة كتطابق بين الفكر والواقع، بفكرة مغايرة تماما وهي أن الواقع إبداع متخيل من طرف مختلف الأشكال الفنية، وعلى رأسها الموسيقى والشعر.

العالم إذن، هو عمل فني؛ ويتعين اعتبار الفن قدوة بالنسبة إلى كل نشاط معرفي. في هذا الإطار، سيتم تعويض فكرة الحقيقة كتطابق بين الفكر والواقع، بفكرة مغايرة تماما وهي أن الواقع إبداع متخيل من طرف مختلف الأشكال الفنية، وعلى رأسها الموسيقى والشعر

2. 2. منظور هايدجر:

سنجد صدى لهذا التصور لدى مفكر ألماني آخر هو مارتن هايدجر، الذي عالج علاقة الإبداع الفني بالإبداع الفكري في مؤلفه الموسوم ب (أصل العمل الفني)[16]. ففي خضم تحليله لعلاقة حقيقة الفن بحقيقة الكينونة، أقر بأن العمل الفني يسمح بانبثاق هذه الأخيرة، لأنه يظهر المنتوج (أو بتعبير أدق، الكينونة الإنتاجية للمنتوج) في حقيقته الأصلية. لذلك، لا يمكن اعتبار الاكتشاف الفني تجليا لموجود بعينه، فهو لا يقوم على فكرة التطابق؛ كما لا يمكن اختزال العمل الفني في شيء بسيط، يفسر انطلاقا من الزوج مادة / شكل. فالإبداع الفني صدى للصراع الأصلي الذي يتنازع فيه ما هو منكشف (أي الموجود / الأونطي)، مع ما هو متحجب ومنسحب (أي الكينونة)، وهو صراع قائم داخل ماهية الحقيقة نفسها. فهل يمكن للعمل الفني التعبير عن هذه الماهية؟ سيكون ذلك ممكنا إذا ما " قفز " خارج الأفق الميتافيزيقي، وعمل على تفجير إطار ما هو مألوف وعادي، وعلى تحويل علاقتنا بالعالم. فلم تعد الصدمة التي يثيرها العمل الفني مجرد تجربة جمالية، بل أصبح الأمر متعلقا بقيام حقيقة غير ميتافيزيقية، أي بالإعلان عن تاريخ غير ميتافيزيقي. وليس العمل الفني مجرد فرض شكل معين على المادة، ولا هو بالمحاكاة؛ بل هو انكشاف لعلاقة خفية في إطار موجود خاص، أي ضمن شكل مكثف. ويعني التكثيف في اللغة الألمانية (dichtung) الشعر، لذلك يُعدّ كل فن شعرا في الأساس. هكذا، تندرج كل الفنون داخل " مشروع شعري"، حيث لا يمكن للفن أن ينهل من منبعه الأعمق إلا بواسطة الشعر. فباعتباره مؤسسا لماهية الأشياء، سيسمح الشعر بانتشار الفن لأنه أرض الفنون، ولأن كل فن هو قصيدة في العمق.

فالشعر يتخلل كل فعل وكل فن تنكشف بواسطته الكينونة الجوهرية في الجميل



سيعمل هايدجر على تأكيد ذلك في نص لاحق حول التقنية، خلال تحليله الدقيق للفظة " التخني Techné" الإغريقية ومحاولته الإجابة على السؤال: لماذا حمل الفن اسم التخني؟ فهذه الكلمة كانت تعني في ما مضى، إنتاج الحقيقي في ما هو جميل. " كان الفن انكشافا منتجا، وبذلك شكل جزءا من الإنتاج. وقد اقترن الإنتاج بهذا الانكشاف بوصفه اسما خاصا به، يخترق ويدبر كل ما هو فني في الجميل؛ وهذا الانكشاف هو الشعر أو الشيء الشعري... فالشعر يتخلل كل فعل وكل فن تنكشف بواسطته الكينونة الجوهرية في الجميل "[17].

لكن ما الداعي إلى إعطاء الأولوية للشعر؟ لأنه يحظى بموقع متميز وبمعنى خاص داخل فنون الكلام؛ ولأن اللغة في حد ذاتها هي قصيدة شعرية في الأصل، لكونها تكشف عن مكونات العالم. فنحن لن نفهم فن المعمار والنحت والرسم، إلا بالقدر الذي تشكل فيه الأشياء التي تم إنتاجها، جزءا مما قيل؛ فكل الفنون تندرج ضمن "مشروع شعري"، وبهذا المعنى يعتبر الشاعر مؤسِّسا " وما يمكث يؤسسه الشعراء" على حد تعبير الشاعر الألماني هولدرلين (Hölderlin). والمقصود بذلك، أن كل ما يعاد رسمه من طرف الفن، يكون قد خضع للتسمية مسبقا واكتُشِف من

طرف الشاعر. ومهما بلغ تفكير الفنان وإبداعه، فإنه يظهر في مرحلة، أي في تاريخ وفي عالم، تكون فيه الكلمة الشعرية قد رسمت مسبقا طريق عمله الفني.

هكذا، يلتقي هايدجر مع نيتشه في التأكيد على ضرورة الفن (خصوصا الموسيقى والشعر)، وعلى أن ماهية الحقيقة تجد مسكنها في اللغة الفنية، كما أن الأعمال الفنية تساعد على تجاوز " ليل العالم " وهو " النهار التكنولوجي " (حسب تعبير هايدجر)، من أجل "إضفاء الجمالية على الحياة " (حسب تعبير نيتشه).

ينفتح العالم أمامنا إذن بفضل اللغة، وتحديدا اللغة الشعرية، لكنه ينفتح أيضا بفضل اللغة الفلسفية؛ والحال أن لغة الشعر استعارية، في حين أن لغة الفلسفة مفهومية، فهل من سبيل إلى تحقيق التكامل بينهما؟

3. البلاغة كجسر بين الشعر والفلسفة

يسمح التساؤل السابق بإثارة أسئلة فرعية من قبيل: ما دلالة المفهوم الفلسفي وما علاقته بالتصورات الخلاقة التي ليست بمفاهيم والتي تنتمي إلى حقول أخرى، كالفن مثلا؟ وما علاقة اللغة الفلسفية المفهومية بلغة الاستعارة والكناية والتمثيل، أي بلغة الصور الشعرية؟

أكد جيل دولوز (G. Deleuze) وفليكس غاتاري (F. Guattari) في مؤلفهما المشترك وعنوانه (ما هي الفلسفة؟)، أن لهذه الأخيرة وظيفة راهنة " تتمثل في إبداع المفاهيم، حيث لا يستطيع أي مجال أن يقوم بهذه الوظيفة محلها. فالفلسفة هي فن تشكيل وابتكار وصنع المفاهيم، ويجب على الفلاسفة ألا يكتفوا بصقل وتدقيق المفاهيم المتوافرة لديهم، بل عليهم الشروع في صنع وإبداع مفاهيم أخرى وإقناع الآخرين باستعمالها " [18].

هل يمكن للفلسفة أن تبني موضوعاتها وحقائقها بالاعتماد على لغة أخرى غير لغة المفهوم، ونقصد بها لغة الاستعارة والكناية والمجاز؟

بناء على ذلك، ميز هذان المفكران بين الفلسفة والعلم والفن. فإذا كانت الأولى تتسم بخاصية ابتكار المفاهيم (concepts) المتحولة دوما والمرتبطة فيما بينها بعلاقة الجوار وبالتركيب والتعدد، فإن العلم من جانبه، يبدع الدوال التي هي بمقام القضايا، ويعمل على صياغتها وتجديدها باستمرار، كما يبني مجموعة من الأنساق الاستدلالية. أما الفن، فهو إبداع للأحاسيس (percepts) وللمشاعر (affects)، والفنان هو من يرسم وينحت ويكتب بأحاسيس ومشاعر، ويسعى إلى انتزاع الأحاسيس من الأفعال الإدراكية للموضوعات ومن أحوال الذات المدركة [19].

في هذه الحالة، كيف يمكن للغة المفهوم أن تتعايش مع لغة الأحاسيس؟ وبصيغة أخرى، هل يمكن للفلسفة أن تبني موضوعاتها وحقائقها بالاعتماد على لغة أخرى غير لغة المفهوم، ونقصد بها لغة الاستعارة والكناية والمجاز؟

لقد سبق لنيتشه أن أكد بأن لغة المفهوم محدودة، لأن معناها الرمزي ضعيف، على عكس لغة الاستعارة التي تدل على إرادة الحياة. وليس العالم سوى لعبة استعارية شبيهة بلعب الطفل أو الفنان الذي يبني ويهدم باستمرار، ببراءة وبنزوة متسمة بالحيوية. وأثناء حديثه عن الفلسفة ما قبل السقراطية التي قيلت شعرا، اعتبر أن الفلسفة فقدت حيويتها وبريقها عندما أصبحت مفهومية مع سقراط /

الفلسفة فقدت حيويتها وبريقها عندما أصبحت مفهومية مع سقراط / أفلاطون. فلغة المفهوم في الفلسفة تشوش على " موسيقى هذا العالم "، ولا يمكن للغة أن تكتسب رونقها وقوتها إلا عبر الموسيقى والصور الشعرية

أفلاطون. فلغة المفهوم في الفلسفة تشوش على " موسيقى هذا العالم "، ولا يمكن للغة أن تكتسب رونقها وقوتها إلا عبر الموسيقى والصور الشعرية [20]. ذلك أن الأسلوب الاستعاري هو مؤشر على غنى الحياة، أما الأسلوب المفهومي فهو مناهض لكل ما يتسم بالحيوية والتلقائية. ويمثل الأول الجانب الشعري والفني عموما وجانب اللعب أيضا، في حين يمثل الثاني العقل ومنطق الاستدلال وصرامته. وإذا كان أرسطو قد اعتبر أن الكتابة الشعرية في الفلسفة، هي تجسيد لطفولة هذه الأخيرة ولعدم نضجها، فإن نيتشه سيقر عكس ذلك، بأن هذه الكتابة جسدت قوة وأصالة الفلسفة في فترة ميلادها، وعبرت عن شخصية الفلاسفة الأوائل وعن إرادة الحياة لديهم.

ستتأكد أهمية تصور نيتشه لعلاقة المفهوم بالاستعارة، في أعمال المفكرين الذين اهتموا لاحقا، بحضور هذه الأخيرة في النص الفلسفي، ونخص بالذكر ممثلي ما يعرف بالبلاغة الجديدة (بيرلمان Perelman، تتيكا Tyteca، مايير Meyer ..). هكذا، تحدث بيرلمان في نص له حول التمثيل والاستعارة في العلم والشعر والفلسفة، عن إمكانية تجديد كتابة تاريخ الفلسفة، بالتركيز على التمثيلات التي توجه تفكير الفلاسفة، وعلى الطريقة التي يوفق كل فيلسوف من خلالها بين هذه التمثيلات وبين آرائه الخاصة؛ لا سيما أن هناك جهازا تمثيليا واحدا انتشر عبر القرون، ووظفه كل فيلسوف بطريقته المتميزة (مثلا، توظيف استعارة المطرقة من طرف ديكارت Descartes واسبينوزا Spinoza ونيتشه). لذلك لا يمكن لأي فكر فلسفي أن يستغني عن الاستعارات التي تبنيه وتجعله معقول المعنى [21].

يتضح إذن، أن الفلسفة استعملت، إلى جانب المفاهيم، جهازا استعاريا وتمثيليا نهل منه الفلاسفة لبناء خطاباتهم، وهو ما يؤكد الدور الهام الذي أدته البلاغة وما زالت تؤديه في حقل الفلسفة. وقد تجلى ذلك بوجه خاص في الفلسفة المعاصرة ضمن ما يعرف بالمنعطف البلاغي الذي لم تعد

سيمَكِّن هذا المنظور البلاغي إذن، من فهم وقبول التعددية الفلسفية القائمة على التنوع الحجاجي وعلى تعدد العقلانيات المترتبة على هذا التنوع

فيه الفلسفة خاضعة لعقلانية محددة، بل لعقلانيات متعددة، برزت أساسا في بلاغة بيرلمان الجديدة وفي علم السؤال لدى مايير؛ كما تجلت عبر مواقف وإشكاليات فلسفية، تخص تمفصل الحجاج والعقلانية وأيضا التباسات البلاغة الفلسفية واستعارة اللعب وبلاغة النداء والجواب [22].

سيمَكِّن هذا المنظور البلاغي إذن، من فهم وقبول التعددية الفلسفية القائمة على التنوع الحجاجي وعلى تعدد العقلانيات المترتبة على هذا التنوع، مما يضفي على الفلسفة خاصية صراعية تسمها بالإبداعية وبالتجديد المستمر. وقد صرح بيرلمان وتتيكا في مؤلفهما الموسوم ب (البلاغة والفلسفة)، أن المعالجة البلاغية للقضايا شكلت بديلا للمعالجة النسقية وللعقلانية الصارمة، مثلما شكلت المعالجة التأويلية والهرمينوتيقية بديلا للمعالجة الإبستيمولوجية والمنطقية. " فقد انكشفت في وقتنا الحالي أوهام العقلانية والوضعية، وأصبحنا على علم بوجود مفاهيم ملتبسة وبأهمية أحكام القيمة؛ ومن واجب البلاغة أن تصبح دراسة حية وتقنية للحجاج متعلقة بالقضايا الإنسانية، ومنطقا لأحكام القيمة أيضا " [23].

بذلك ارتسمت الجسور وامتدت بين لغة الشعر (البلاغية) ولغة الفلسفة (المفهومية)، إلى درجة يمكن الحديث فيها عن " شعرية الفكر " كتعبير عن التكامل الحاصل بين هذين

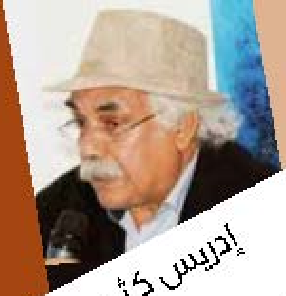
ستتأكد أهمية تصور نيتشه لعلاقة المفهوم بالاستعارة، في أعمال المفكرين الذين اهتموا لاحقا، بحضور هذه الأخيرة في النص الفلسفي، ونخص بالذكر ممثلي ما يعرف بالبلاغة الجديدة

المجالين. ويعكس هذا التكامل ما دعاه هايدجر بالحوار والجوار بين الشعر (dichten)والفكر (denken)؛ بهذا نقترح أن تكون هذه النقطة هي مسك الختام.

فقد اعتبر المفكر الفرنسي جاك دريدا (J. Derrida) أثناء تعليقه على مفهوم Gespräch الذي استخدمه هايدجر في مؤلفه (مسارات نحو الكلام) [24]، والذي يعني المحادثة والحوار والتواصل الحميمي بين المفكر والشاعر، بأن مساءلة هايدجر لنصوص شعراء مثل هولدرلين وطراكل، "لا تكتفي بالاستشهاد بالشاعر أو باستدعاء الشهادة الشعرية، بل هي تقتضي حوارا وكلاما بين اثنين، بين المفكر والشاعر، حيث يتفاهمان من نفس العلو أو من أعلى القمتين حول ماهية الكلام (Sprache) (وهي كلمة يتعذر ترجمتها من الألمانية إلى لغة أخرى، كما هو الشأن بالنسبة للكلمة السابقة [25]) "(Gespräch).

هو حوار ولكنه جوار أيضا؛ فما الذي تعنيه هذه الكلمة؟ سيكون جواب دريدا القارئ لهايدجر كالتالي: " الجوار علاقة ناجمة عن كون الواحد يقيم قرب الآخر؛ فالجوار هو حاصل ونتيجة وأثر كون الواحد يستقر أمام الثاني. وسيَعْني الحديث عن تجاور الشعر والفكر، أنهما يقيمان أمام بعضهما البعض، وأن الواحد استقر أمام الآخر وجاء ليقيم بالقرب منه " [26]. هكذا، وكما لاحظ دريـدا، لم يحدث الجوار (ومن ثم الحوار) بين الشعر والفلسفة صدفة، " ولهذا السبب، يجب علينا فحصهما انطلاقا مما يمنح للجوار نبرته " [27]، أي انطلاقا من القرب والمواجهة في نفس الوقت؛ وتلك هي السمة التي طبعت مسار العلاقة بينهما على الدوام.

ستتأكد أهمية تصور نيتشه لعلاقة المفهوم بالاستعارة، في أعمال المفكرين الذين اهتموا لاحقا، بحضور هذه الأخيرة في النص الفلسفي، ونخص بالذكر ممثلي ما يعرف بالبلاغة الجديدة



ملف العدد

إدريس كثير

الشاعر الغامض (520/ 460 ق م)



استهلال

" يجب قراءة وإعادة قراءة هذا النص الشعري العجيب في كليّته، فيه يتعانق الشعر والفكر ويشعّان معا من نفس توهج الشمس أصل حداثتنا وإمكانية تجاوزها إلى ما لا نهاية".

[روني شار]

تمهيد

وُجِد الشعر قبل الفلسفة. وحتى لمّا وجدت الفلسفة أوّل الأمر صيغت شعرا مع ما يسمّى في تاريخ الفلسفة بالفلاسفة الماقبل السقراطيين أو الحكماء السبع وهم : طاليس (الماء) وبارمنيدس (الوجود) وانبادوقليس (التراب) وأناكسيمانس (الهواء) وأناكسيمندر(الأبرون) وأناكساغوراس(النوس) وهيراقليطس (النار) ......هذه العناصر الطبيعية الأولية تسمى الأسطقسات...هيراقليطس الملّي هذا من أفسوس في أيونيا (آسيا الصغرى). عاش في نهاية القرن السادس قبل الميلاد من عائلة غنية وقوية، تنتمي إلى الطبقة الأرستقراطية. ابن بليزون المعاصر لحكم داريوس. كان ضحية جور فأدبر ظهره للمجتمع وانعزل في جبل من جبال الجزيرة. مات على الطوى بعد أن أصيب بمرض الإستسقاء. كان شاعرا تراجيديا قبل أن يكون فيلسوفا.

وُجِد الشعر قبل الفلسفة. وحتى لمّا وجدت الفلسفة أوّل الأمر صيغت شعرا مع ما يسمّى في تاريخ الفلسفة بالفلاسفة الماقبل السقراطيين أو الحكماء السبع

تأسست فلسفته التراجيدية على فكرة السيل والتدفق التي تؤكد أن النار هي أس عنصر المادة وأن الكون برمته يوجد في صيرورة مستمرة لا تنتهي

يجب أن نميّزه عن الدعي هيراقليطس الذي عاش في القرن الأول للميلاد.

يخبرنا ثيوفراستوس أن مزاج هيراقليطس كان سوداويا (عانى من الميلونخوليا) وهي حالة تراجيدية حسب نيتشه. تأسست فلسفته التراجيدية على فكرة السيل والتدفق التي تؤكد أن النار هي أس عنصر المادة وأن الكون برمته يوجد في صيرورة مستمرة لا تنتهي.

بقي لنا من أشعاره / فلسفته 139 شذرة. هي المكوّنة لديوانه المعنون تارة ب "ربّات الشعر" وتارة ب"في الطبيعة" (فيزيس) فيما يبدو، لذا ينعتونه أيضا بالفزيائي الشاعر. كل أقواله وأشعاره مصاغة صياغة ملتبسة، الشيء الذي دفع معاصريه إلى كنايته ب" الغامض". لم يكن كذلك لمعاصريه فقط، بل هو كذلك بالنسبة إلينا أيضا لكنّه من حيث فلسفته فهو واضح لأنه، حسب هايدجر يقول فيها ما ينوّر عقولنا، إنه يشع ويلمع يومض ويضيء كل الأشياء الغامضة. يشاع أنه تتلمذ على يد كزينوفان وفيثاغورس، لكن هناك من يعتبره عصاميا كوّن نفسه بنفسه خاصة أن المعروف عنه هو أنه كان معتدا بنفسه متكبرا متعجرفا حسب ديوجين الأيرسي.

ينقسم نصّه الشعري إلى ثلاثة أجزاء :

1 - **"حول الكون"**
2 - **"حول السياسة"**
3 - **"حول التيولوجيا"**.

أسلوب شعره أسلوب تنبّؤي يأخذ نفس (بفتح الفاء) الوحي والنداء وهو نفس الأسلوب السائد آنذاك بسبب التأثيرين الأسطوري (هوميروس، هوزيود) والتيولوجي (أسلوب بيندار وإسخيلوس). يوضّح لنا نيتشه خصائص هذا الانتقال من الهيسطوريا إلى الفلسفة إنطلاقا من طاليس حيث يقول :"في هذه اللحظة التاريخية يمكن التمييز بوضوح بين نمطين من التفكير .الأول فكر أسطوري تيولوجي والثاني فلسفي عقلاني. طاليس هو الذي دشن الانتقال من الميتوس (الأسطورة) إلى اللوغوس (الفلسفة). نمط التفكير الأول كان يعتمد في خطابه على القوى الغيبية والإلهية وعلى البلاغة والحجاج اللفظي وإنتاج الصور، أما الثاني فكان يسخّر العقل والاستدلال البرهاني والمفاهيم والقدرات الإنسانية ."

ضمن هذا الانتقال الفكري يمكن التعامل مع قصيدة هيراقليطس أو الأصح ما تبقى منها.

القصيدة : (منتخبات،منشورات أرفينسا)

جمعت هذه الشّذرات من منابع مختلفة .ساهم فيها كل من الفلاسفة سيكستوس أمبيريكوس وأفلاطون وأرسطو وديوجين الأيرسي وأرسطوفان وبلوتارك وحتى بعض التيولوجين المسيحيين ك هيبوليت وكليمان الأسكندري وأورجين.

....

الشذرة 1 : من الحكمة الإنصات لكلمة "اللوغوس" لا لي، والاعتراف بأن كل شيء واحد.

الشذرة 2 : رغم أن هذه الكلمة هي دوما حقيقية، فالناس عاجزون عن فهمها لمّا يسمعونها لأول مرة قبل أن يكونوا قد سمعوا بها. ورغم أن كل شيء يتم وفق هذه الكلمة فالناس فيما يبدو لا يملكون عنها أدنى تجربة لمّا يحاولون، سواء قولا أو فعلا، كما أبين ذلك مقسّما كلّ شيء تبعا لطبيعته موضّحا إيّاها كما هي في الواقع، لكن الناس لا يدرون ما يفعلون في يقظتهم وينسون ذلك في منامهم .

الشذرة 3 : المجانين في سمعهم كالصم. المثل الدارج يعنيهم حين يقول :"هم غائبون حتى في حضورهم".

الشذرة 4 : العيون والآذان من أسوأ الشهود لدى الناس، إذا كانت لهم أرواح لا تفهم لغتهم .

الشذرة 5 : الحشود لا تبالي بالأشياء التي تصادفها ولا تلاحظها ولا تثير انتباهها رغم كونها تتخيل القيام بذلك.

الشذرة 6 : الحشود لا تعرف لا الإنصات ولا الكلام.

الشذرة 7 : إذا كنت لا تنتظر ما لا ينتظر، لن تصادفه، لأنه مضني وصعب العثور عليه.

الشذرة 8 : الذين ينقّبون عن التبر عليهم تقليب الكثير من التراب ليعثروا على القليل منه.

الشذرة 9 : ....

الشذرة 10 : تحب الطبيعة التواري.

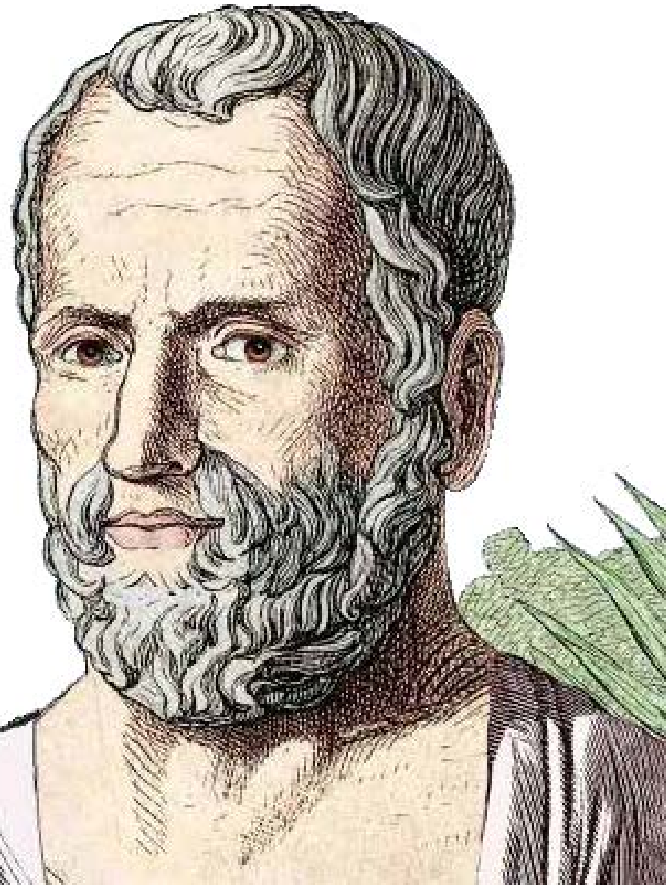
الشذرة 11 : السيد الذي ينتمي إلى وحي معبد دالف لا يعبر عن فكره ولا يخفيه، لكنه يظهره بواسطة الإشارات .

الشذرة 12 : الشوّافة (سيبيل التي منحها زوس القدرة على التنبؤ بالمستقبل) تقول من هذيان شفتيها أشياء لا طعم لها ورائحة ولا فرح، لكنها تستطيع بصوتها بلوغ ما بعد ألف سنة بفضل الله الثاوي طيّها.

الشذرة 13 : الأشياء التي أقدّر أكثر هي تلك التي يمكن رؤيتها وسماعها وتعلمها.

و في ترجمات أخرى نعثر على هذه الشّذرات التالية :

- "ما قدْ يعاني مضادة قابل للجمع : مما هو مختلف يولد أجمل انسجام كل شيء يصبح كائنا بالاختلاف."
- "كل شيء ينهمر لا شيء يدوم"
- "طفل العالم يراكم العوالم ليلعب بها ويدمرها."
- "الزمان طفل يلعب."
- "أبحث عن نفسي بنفسي."
- "تبدو الشمس جديدة كل يوم."
- "الحمير تفضل التبن على التبر."
- "الخير والشر شيء واحد الأطباء يقطّعون ويحرقون ويعذبون في كل الأحوال"
- "لا يمكن الاستحمام مرتين في نفس النهر."
- "كل يوم هو ككل الأيام"
- "من يريد الشيء قد يلدغ من الآخر
  لكن الله بمفرده
  و بقلبه الشخي لا يتوانى
  ينعش الأضداد
  و يساويها في النار".
- "يجب اتّباع العقل (اللوغوس) المشترك
  لكن رغم كونه مشتركا
  فغالبية الناس يعيشون وكأنهم يملكون
  ذكاءا خاصا بهم".
- "الانسجام المتواري أفضل من الانسجام السافر".
- "الدرب الصاعد والدرب النازل نفس الشيء".



ثيوفراستوس

يقول هيراقليطس:لا يدركون أن المختلف هو متشابه مع ذاته، هو اتفاق توترات متعاكسة، ليست أضدادا إنما هي اختلافات تنبع من درجات مختلفة من القلق، مثلما هو الأمر في القوس والقيتارة

تأثير هيراقليطس على الفلاسفة

كان لهيراقليطس، تأثير مباشر وواضح على ثلاثة من الفلاسفة الألمان على الخصوص، هم على التوالي :هيجل (1770/1831) نيتشه (1844/1900) وهايدجر(1889/1976).

1 - يشير هيجل إلى أنه ليس هناك من صيغة أو شذرة لهيراقليطس لا نعثرعليها في منطقه الجدلي (الدياكتيك). لكن فلسفته الطبيعية ووصف صيرورتها كان يعتبرها ساذجة. ومع ذلك كان يرى في الصيرورة كما وضعها هيراقليطس مفهوم التجاوز (أوفيبونغ) أي هي الخلاص بالوجود إلى تجريد مطلق يختزل في اللوغوس(الشذرة الأولى) أو الفكرة الخالصة.

فالصفحات التي خص بها هيجل هيراقليطس في "دروس في تاريخ الفلسفة" تمنح لهذا الأخير حظوة كبيرة في الحفاظ على "طبيعانية الوجود" وذلك من خلال الإنتقال من المنطق إلى الطبيعة واعتبار الصيرورة زمنا والنظر إلى الشمس كأصل للحياة، للجسد والأرض.

و في "أنسيكلوبيديا العلوم الفلسفية "يلخص هذه اللحظات الثلاث في:

- الميكانيكا (الزمن)
- الفزيقا (النار والأرض)
- الفزيقا العضوية(الحياة والروح).

الصيرورة هي هوية الهوية والاختلاف أي الوجود واللاوجود. جدل هذا التناقض هو الذي يفرز بالتدرج المطلق أو السعي نحوه.الزمن هو أول خطوة في هذه الصيرورة وتتابعها. إن جوهر الزمن هو "أن يكون ولا يكون"هو وجود جوهري محض، موجه تجاه العدم أو الكاووس في ماضيه ومستقبله..و النار هي التي تجسد صراع المتناقضات، الوجود واللاوجود من خلال الزمن، فهي تحطيم وتجسير لكل شيء في صيرورة لانهائية، النار وحدة تنحو نحو أشلائها.

يمزج هيراقليطس بين ديونيزوس وهاديس. الأول يمثل الحياة في تمجيدها وإثارة الغرائز في نشوتها والثاني هو إله الأموات.

"الموت والحياة شيء واحد وهما نفس الشيء".

لا يمكننا إدراك قوة امتزاج الأضداد إلا إذا وقفنا على سماء "الكل"حيث شساعته تقصي الوجود العيني. يقول هيراقليطس:"لا يدركون أن المختلف هو متشابه مع ذاته، هو اتفاق توترات متعاكسة، ليست أضدادا إنما هي اختلافات تنبع من درجات مختلفة من القلق، مثلما هو الأمر في القوس والقيتارة. الكل يعتمل في هذه الآلة وتلك يتصارع فيهما بحثا عن توازن ممكن، وتر القوس ووتر القيتارة يبحثان عن نفس الشيء، بتوترهما يحقق الأول الهدف والثاني الإيقاع. إنهما الحياة والموت".

2 - كما يتحدث نيتشه عن هيراقليطس في العديد من مؤلفاته. في "هكذا تكلم زاردشت" وبالضبط في فصل "الرؤيا واللغز" يبسط نيتشه نظريته في "العود الأبدي" طريق فلسفي للتفكير يفسر التاريخ وضمنه تاريخ الأفكار كصيرورة، متأثرا بهيراقليطس العظيم .يشير إلى اللغز الذي تراءى له ذات غسق مالت فيه الشمس إلى مغيبها. جاءته فكرة عميقة أعمق من كل الهاويات في ممر يؤدي إلى باب يسمى اللحظة خلفه دربان فيهما يدوم السير كل الأبدية .يتناقضان يتسارعان وعند اللحظة يلتقيان. اللحظة تفضي إلى درب ملتو دائري كالزمن. كل ما حصل في هذا الدرب حصل مرة واحدة على الأقل، وكل ما يمكنه أن يحصل

يقول نيتشه:"أشعرتني حضرة هيراقليطس بصفة عامة أنني أكثر دفئا وفي كنف راحة لم أحس بها قبلا مع أي إنسان آخر

حصل مرة أخرى وسيحصل مرات أخرى وهكذا دواليك .هذه اللحظة تجرّ وراءها كل اللحظات الأخرى بما فيها هي نفسها.

رؤيا حملت لغزا عبّر عنه نيتشه بالاستعارة التالية:"من هو هذا الراعي الذي انحشرت أفعى مرعبة في حنجرته؟

إنها صورة رعب "العود الأبدي" الشبيه بالدوخة لدى باسكال. أمام عدم اكتمال كل فكر، كل شيء يعود ويأتي، والفكر لا يوضع ولا يؤطر مرة واحدة في تعبيراته. في العود الأبدي تتجسّد دائرية الزمن. في العمق ما حصل مرة لا يمكنه أن يعود مرة أخرى كاحتمال ممكن مرة ثالثة، إلا إذا صدقنا فيتاغور الذي يعتقد أن النجوم السماوية يمكنها أن تكرر أحداثا على الأرض إلى حد كبير، فلمّا تتموضع النجوم قبالة بعضها البعض في مواضع معيّنة يمكن لرواقي ما أن يرتبط بأبيقوري ويقتلا القيصر وفي موضع آخر يسمح لكريسطوف كولومبوس أن يكتشف أمريكا.

في" المعرفة البهيجة" نعثر على التحديد التالي للعود الأبدي:"هذه الحياة كما تعيشها الآن وكما عشتها، يمكنك أن تعيشها مرة أخرى وآلاف المرات. ليس هناك شيء جديد، لكن كل ألم وكل لذة وكل فكرة وكل أنين وكل هذه الأشياء الصغيرة والكبيرة والتي لا تقال من حياتك ستعود إليك بالتتالي والتتابع وكذلك هذه الرتيلاء وهذا القمر بين الأشجار وهذه اللحظة وأنا ذاتي ."و يختم منشدا :

"لا شيء يقودك،أنت ذاتك العجلة
التي تدور من تلقاء نفسها،
و لا تكل من ذلك."

يقول نيتشه:"أشعرتني حضرة هيراقليطس بصفة عامة أنني أكثر دفئا وفي كنف راحة لم أحس بها قبلا مع أي إنسان آخر.تلبية حكم التدفق وتدمير كل الأشياء هو العنصر الحاسم في أية فلسفة ديونيزوسية .الاستجابة للتناقض والنزاع وفكرة الصيرورة بما تضمنته من نبذ جذري حتى لمفهوم "الوجود" ذاته. هذه القضايا تضطرني إلى الاعتراف بذلك الذي كانت لديه أكبر الوشائج مع تفكيري. إن فلسفة "العود الأبدي" أي التكرار المطلق والدائري لكل الأشياء هذه الفلسفة الخاصة بزارادشت قد علّمها أيضا هيراقليطس..." .

إن غنى شذرات هيراقليطس فلسفيا يتضح لا محالة من الترجمات العديدة لها من اليونانية القديمة إلى لغات العالم المختلفة. إذا اعتمدنا الترجمات الفرنسية المختلفة للشذرة الأولى التي تعلن مفتتح وبداية الطريق الفلسفي، سنعثر على هذا الاختلاف العجيب في الصياغة وفي المفاهيم والتي ستفصح عن الطرق المختلفة التي بها أولت وفهمت .

هذه ترجمة أكسيلوس:" لنصخ السمع لا لي ولكن للوغوس، فمن الحكمة القول إنسجاما معه الكل واحد".

أما باتيستيني فيقول:"إنها ليست كلماتي لكنه الكلام هو الذي تسمعونه وإذن من الأليق الإعتراف بأن الكل واحد."

إن غنى شذرات هيراقليطس فلسفيا يتضح لا محالة من الترجمات العديدة لها من اليونانية القديمة إلى لغات العالم المختلفة

من جهته يؤكد برون على القول" ليست أنا من تسمعون وإنما اللوغوس، فمن الحكمة الاعتراف بأن الكل واحد" .

ويترجم كونش : "من الحكمة أن يقرّ الذين استمعوا إلى الخطاب، لا لي بأن الكل واحد".

في حين يترجم دومون الشذرة مركزا على الشرط وجوابه :" إذا لم يكن أنا وإنما اللوغوس هو الذي استمعتم إليه فمن الحكمة الإقرار أن الكل واحد".

أخيرا ترجمة لوغران" لمّا تسمعون اللوغوس وليس أنا يجب الاعتراف بأن كل شيء واحد".

كل هذه الترجمات اطلع عليها هايدجر وفصّل فيها الحديث.

3 - على نفس الدرب، ليس درب التبانة إنما درب الفكر الشاق سار هايدجر مثلما سار هيراقليطس الغامض، لبلوغ "اللوغوس"و إدراكه. القليل من الدلائل الدالة والمرشدة على قارعة الطريق. أوّلها الترجمة التي اعتمدها هايدجر للشذرة الأولى :

"إذا لم أكن أنـا، ولكن المعنى، الذي سمعتم، فمن الحكمة إذن أن تقولوا في نفس المعنى: الكل هو الواحد." .

لا ذكر في هذه كلمة "اللوغوس" ومع ذلك فمعنى اللوغوس هو مدار التحليل والتأويل.

تحليل لغوي وإيتيمولوجي لنفس الشذرة، وأساسا لكلمة "اللوغوس". فهي تعني "راسيو" و"فعل" و"قانون العالم" و"ما هو منطقي" و"ما هو ضروري للفكر" و"المعنى" و"العقل" و"القاعدة" ...كما تعني أيضا "القول" و"الكلام".

بعد تحليل طويل لأصول الكلمة المختلفة والمتعددة يصل هايدجر إلى التأويل التالي:

تبدأ الشذرة بالنفي أو بإبعاد السمع والسامع عن كلام الإنسان بما فيه هيراقليطس نفسه، وتوجّه إنصاته إلى المعنى ..و إلى ما يوحي به هذا الأخير: الكل واحد. لأن شيئا ما منطقيا سيتبدى : ستتوحد كل الأشياء (الموجودات)في شيء واحد(الأصل) وتظهر في وجودها الحقيقي ولا تبقى مختبئة. اللوغوس انكشاف بعد انحسار.

صيغة "الكل واحد" تلخّص لنا ثنائيات الليل والنهار، الشتاء والصيف، الحرب والسلم، الصحو والنوم، ديونيزوس وهاديس، الحاضر والغائب. يقول هيراقليطس :" إن كل شيء يحكمه البرق ويأتي به إلى الحضور" هذا البرق هو كناية عن زوس وهذه الإشارة ليست تيولوجية إنما هي للتمثيل على جوهر اللوغوس الذي هو النار ليس إلا". الكناية تسمية والتسمية تملك القدرة على إحضار الشيء. في هذا السياق يتساءل هايدجر : ما الذي كان بإمكانه أن يحصل لو ربط الإغريق وجود الموجود في وجوده واختلافه بالكلمة وباللغة؟ في اعتقاده سكن الإغريق جوهر الكلام واللغة لكنهم لم يفكروا في هذه المسألة كما ينبغي أن يفعل الفلاسفة .

إن انقشاع برق هذه المعضلة لم ينتبه إليه أي أحد ولا يمكن، حسب هايدجر رؤية هذا الإشعاع إلا بولوج عاصفة أو زوبعة الوجود.

الكناية تسمية والتسمية تملك القدرة على إحضار الشيء.في هذا السياق يتساءل هايدجر

ذلك أن الوجود هو اللوغوس هو وجود الموجود الذي ينغمس في أعماق العمق وكلما كـان العمق عميقا كلما كان الإشعاع مشعا. إنه إشعاع الحضور الذي يبهر بحضوره وانكشافه.

بداية الغرب الفكرية كانت لمّا اعتبر الإغريق أن "وجود الموجود" هو الشيء الوحيد القمين بالتفكير،و أنه المنبع الخفي لمصير الغرب .

بقليل من الدهشة ينطلق هايدجر من الشذرة التالية :

" كيف يمكن للشخص أن يتوارى أمام ما لا يتوارى أبدا؟". تأويل كليمان الأسكندري تأويل تيولوجي فالشخص المذنب لا يمكنه أن يغيب عن الضوء الذكي أي النور الإلهي. لكن "الذي لا يتوارى" في فلسفة هيراقليطس هو "الفزيس" ما يظهر دوما أبدا. ولأن الأشياء تحب التواري فهي مختبئة في وجودها البارز خاصة حين يلفّها النسيان ...الاختلاف بين ماهية الوجود والموجود، بين الفكرة والشيء."شيئية الشيء" عادة ما تنسى بفعل وجود الشيء وهذا ما يكوّن بنية النسيان الميتافزيقي.

الذي يبرز هذه "الشيئية" من سباتها هو النار الموقدة المتوهجة والمضيئة المتأملة. لمّا نفكر فيها كإضاءة فإنها لا

تنير طريقنا فقط بل تقدم لنا فضاء حرا حيث تتلاحم الأضداد وتتفاعل. الإنارة هي الفضاء الحر للحضور في العالم. الرأي العام لا يدرك هذا النور كما لا يدرك التبر لأن:" الحمير تفضل التبن على التبر". هذا النور هو الحقيقة "أليتيا"(حرفيا ما هو ضد النسيان).

إذا كان هيراقليطس يكنّى بالغامض فلأنه كان يفكر متسائلا عن الوضوح.

تأثير هراقليطس على الشعراء

هناك على الأقل ثلاثة شعراء طلائعيين تأثروا بهراقليطس كل واحد منهم بطريقته الخاصة.

1 - توماس ستيرن إليوت (1888/1966)

يترجم الشاعر الأمريكي البريطاني ت. س. إليوت كلمة "اللوغوس" الواردة في مطلع قصيدة هيراقليطس بالفعل أو الكلمة.و ينطلق من الشذرة القائلة:"الطريق الذي يصعد والذي ينزل واحد، وهو نفسه." فيرى فيها أنها طريق صوفية تارة وشعرية تارة أخرى، وهي التي توصل إلى الكلمة .كلمة الله ربما .

ديوانه "التأملات الأربعة" يتأمل فيه الزمن والطبيعة والفلسفة والشعر. في " فن الشعر" حسب أرسطو هناك وشائج بين التاريخ والشعر والزمن. إلا أن الشعر حسب إليوت أكثر جدية من التاريخ لأنه ليس علما وإنما هو فن الممكن للواقع والأحداث، من هنا فهو نفسه الزمن. يقول في تأملاته:

" الزمن الحاضر، الزمن الماضي
كلاهما ربما حاضران في المستقبل
و المستقبل يوجد طي اللحظات الماضية.
إذا كان الزمن حاضرا أبديا،
فهو لا يتغير أبدا.

ما يحتمل أن يكون فكرة مجردة
و لا يبقى بالنسبة إلينا أبدا ممكنا
إلا في عالم من المجادلات..."

2 - خورخي لويس بورخيس (1899/1986)

في قصيدة "هي الأنهار" نعثر على هذه الأبيات لبورخيس الواضحة التأثر بفلسفة هيراقليطس :

"نحن الزمن، نحن الاستعارة
العظمى لهراقليطس الغامض.
نحن المساء ولسنا الماس الصلب
الماء التائه المتحرك لا الماء الآسن
نحن نهر ونحن عيون
ذاك الإغريقي الذي طلّ على النهر ليرى
انعكاسه المتغير يتحول مرآة
من بلور النار المتغيّرة.
نحن النهر اليباب المحدد سلفا،
في طريقه نحو بحره، والظل يغشاه.
الكل يودّعنا الكل يبتعد عنا.
مثقوبة هي الذا كرة
ومع ذلك شيء ما يتبقى
ومع ذلك شيء ما يتحرك". (من قصيدة هي الأنهار)

ويضيف منشدا:

"الزمن هو المادة المكوّنة لي.

الزمن نهر يحملني، لكني أنا النهر.

إنه نمر يمزّقني، لكني أنا النمر.

إنه نار تأكلني، لكني أنا النار."

في " فن الشعر" حسب أرسطو هناك وشائج بين التاريخ والشعر والزمن. إلا أن الشعر حسب إليوت أكثر جدية من التاريخ لأنه ليس علما وإنما هو فن الممكن للواقع والأحداث، من هنا فهو نفسه الزمن

3 - روني شار (1907/1988)

كتب روني شار بدوره عن هيراقليطس في "البحث عن المركز والقمة" قائلا: "لقد كان يعرف نبل الحقيقة وأن الصيرورة التي تقدمها هي التراجيديا". وأضاف "فيما وراء درسه يبقى الجمال دون تاريخ، على طريقة الشمس التي تنضج نفسها على الأسوار لكنها تحمل ثمار شعاعها إلى مكان آخر".

"يجب قراءة وإعادة قراءة هذا النص الشعري العجيب في كلّيته، ففيه يضطرب الشعر والفكر ويشعّان ويلمعان معا، من نفس التوهج الشمسي أصل حداثتنا وإمكانية تجاوزها إلى ما لانهاية." إنه الغامض الذي أتلف نصه بشكل غريب وهو يعيد لنا وهج الصاعقة الأصلية للوجود".

خلاصة القول:

كان تأثير هيراقليطس الغامض عظيما على الفلاسفة والشعراء معا، بليغا رائعا. أبدع هيجل بتأثيره "الجدل والمطلق والتجاوز" وأبدع نيتشه بنفس التأثير "العود الأبدي" وأكثربعد حبّ جمّ لماقبل السقراطيين، وأنتج هايدجر "الانكشاف ودروب تؤدي إلى الوجود كحضور" وأثار بديهة وقريحة شعراء كبار حوّلوا الفلسفة إلى فن الممكن والصيرورة إلى تراجيديا والنار إلى نور.

كان تأثير هيراقليطس الغامض عظيما على الفلاسفة والشعراء معا، بليغا رائعا. أبدع هيجل بتأثيره الجدل والمطلق والتجاوز وأبدع نيتشه بنفس التأثير العود الأبدي وأكثربعد حبّ جمّ لماقبل السقراطيين، وأنتج هايدجر الانكشاف ودروب تؤدي إلى الوجود كحضور وأثار بديهة وقريحة شعراء كبار حوّلوا الفلسفة إلى فن الممكن والصيرورة إلى تراجيديا والنار إلى نور

المراجع

1. F. Nietzsche. Ainsi parlait Zarathoustra/trad .G.A. Goldschmidt.Livre de poche/1983.

2. Hegel. Leçons sur l histoire de philosophie.

3. M. Heidegger. Essais et conférences.Gallimard/1958.

4. ف. نيتشه :هذا الإنسان ـ ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد. التنوير .2013.



محمد طواع

ملـــف العـــدد

بيان من أجل رسم مدار الحوار الممكن بين الفلسفة والشعر

أقدم هذه المحاولة بوصفها بيانا للتأمل في قضيتنا من موقع أنطولوجي، وتنهض هذه المحاولة على هم مسكون بسؤال الاقامة في بعدها التراجيدي الذي كابده الانسان بشكل أبدي إما الاقامة والسكن وإما الغربة والسفر.هنا يتحدد المدار والرهان واستئناف الحوار بين الفلسفة والشعر.

هذا السؤال تسوغه مظاهر عصرنا التي لا تحصى كثرة والتي تفيد أن العصر الذي يحدد نمط الوجود الانساني المعاصر هو عصر المعلومة المتدفقة بدون سؤال. هذا الشلال من المعلومة عوض أن يساعد على الفهم، يضع المتتبع في وضع ملتبس يشتت الانتباه فيكون الإنسان وجها لوجه للامعنى أو في قلب التيه.

هذا السؤال ليس بمقدور ممثل المال والأعمال أو مختلف موظفي التقنية أن يكابدوه لأن كلام هؤلاء محكوم بلغة هذا العصر وهو عصر التقنية، وهي اللغة التي تطلب العائد والمردودية والانتاجية وتدعم كل ذلك بالأرقام أو الاحصاءات. مع هذه اللغة تتوارى حقيقة الاقامة والسكن في حميميتها. لذلك نتابع بألم شديد نزوع البشر إلى الهجرة بشكل تراجيدي: الى أين هم ذاهبون؟ إلى الهجرة أو اللجوء. هناك رغبة جامحة في الهجر وكأن العصر سائر في قتل البعد النباتي في الإنسان. هذا الأخير مثله مثل النبات واللغة يستند على جذور في تربة مسقط الرأس ليزهر كلامه في الأثير.

> باسم وهم التخصص، الشعر شعر والفلسفة فلسفة، الأبواب موصدة، تؤخذ المسألة بهذه البداهة وكأن أمور القول الشعري والقول الفكري جاهزة ومحكمة داخل تاريخ الشعرية وتاريخ الفلسفة

إن جذر الانسان والقوى التي تمنح إقامته الدفء والألفة مهددة من طرف عصر يدفع الانسان للإقامة في الفضاء الكوني وكأنه منادى عليه ليندمج في عالم جارف من أجل التسخير. كما نتابع كذلك بسكون طرف ما أفرزه العصر من مواقف مضادة تتكلم باسم اللاهوت وتتحدث عن الإقامة من موقع مختلف الإقامة حيث سيحاسب الانسان عن خطيئة مجيئه إلى الأرض ليعيش حياة مبنية على الخوف من العقاب الأبدي هكذا رسم هؤلاء صورة للإقامة ويؤذنون من أجلها بلا كلل.

الأوصياء على اللاهوت وموظفو التقنية إذن قالوا كلمتهم بصدد عين القضية ويدافعون عن موقفهم بدون هوادة فما العمل؟

الحقيقة التي يجهلها هؤلاء نقولها مع الروائي كونديرا: لماذا الجدية الواهمة المبالغ فيها عند اقتراح الحلول في عالم هو نفسه ليس جديا في رسم القدر؟

لنفتح الكلام للتأمل الذي له طقوسه الخاصة بحيث يتطلب مكابدة وعناية بالقضية مدار التأمل والحوار. لنتعلم من الفلاح قيمتي الصبر وفن البطء وانتظار البذرة حتى تتفتق وتنمو وتصبح الثمرة شائعة بين الناس.

التأمل المفترض في هذه المحاولة، يقدم نفسه بوصفه انخراطا في حوار ممكن بين الشعر والفلسفة مداره هم الاقامة. هذا هو سياق مختلف أسئلة هذه المحاولة.

وعين كل الأسئلة التي ستتوالد هو السؤال: ما معنى أن نفكر هنا، مرة أخرى، في الحوار الممكن بين الفلسفة والشعر؟

1 : ضد اللافكر، من أجل حوار ممكن

لقد تم طرق عين السؤال في التسعينيات من القرن الماضي بفاس، وسجل الحدث آنذاك مناسبة فارقة لخلخلة بعض العوائق الذهنية التي تحول دون أن يلتفت أصحاب الشُعَب، في جامعتنا، الى بعضهم البعض، وخاصة شعبتي الآداب والفلسفة على الأقل للتساؤل بصدد وهم اعتقادات تصفحت إلى أن أمست عوائق سجنت عبقرية الإبداع وإعمال الفكر داخل تقليد التخصص الأكاديمي. وإلا ما معنى أن نتجاهل هذا الـذي يـؤسـس لما يسد الأبــواب عن حوار شامل، ونبعث التساؤل



بصدد ما لم يعد بمنجى من تأثيره المتعاقبون على الجامعة؟

على سؤاله، لماذا أكتب على نحو ما أكتب؟ يقول الأستاذ عبد السلام بنعبد العالي، وهو من أهل الدار:«يجد هذا الأمر تبريره إذا استحضرنا خصوصية الممارسة الفلسفية عندنا وما تعرفه من صعوبات تتمثل أساسا في غياب الدرس الفلسفي في كثير من معاهدنا التعليمية... الأمر الذي يحول دون ممارسة الفلسفة فكرا وتدريسا وربما كتابة وتأليفا.»[1]

باسم وهم التخصص، الشعر شعر والفلسفة فلسفة، الأبواب موصدة، تؤخذ المسألة بهذه البداهة وكأن أمور القول الشعري والقول الفكري جاهزة ومحكمة داخل تاريخ الشعرية وتاريخ الفلسفة. إعتقاد يؤسس لمثل هذه المواقف المصفحة هو قمة اللافكر واللامعنى. لما نعتقد في أمور على أنها طبيعية في حين أنها تاريخية في واقع الأمر متسوية لفضاء وزمن محددين، لهي قمة البلادة. ونحن نعرف أن للبلادة والبداهة والبلاهة علاقة قرابة.[2]

هل يكون الحوار ممكنا مع صاحب الموقف المصفح الذي يتكلم لغة البداهة ؟ سوف لا يكون المرء سوى منخرط في وضعية أساسها العنف: لقد تم تحديد وضع قوانين الأقاويل منذ أمد بعيد. أن تؤخذ الأمور لتدريسها بدون سؤال، لا بصدد المعايير ولا في ما يتعلق بالتراتبية بالشرف وبالقيمة للعلوم. باستثناء بعض الاجتهادات، يبنى الدرس على ما ركبه الأموات بدون أسئلة. أليست هذه الوضعية هي الترجمة الفعلية للافكر في رحاب الجامعة، التي من المفترض أن تكون معقل البحث والمناظرة والحوار؟ بل ربما حتى بين أصحاب الشعبة الواحدة يغيب الحوار. إنها لعبة فخ الوثوقية ووهم الإمتلاء: الشعر قواعد وصناعته محددة سلفا، هو فقط تخصص أدبي. والفلسفة مجرد فقه لتفسير النصوص بدون أفق أو أسئلة جوهرية. لنسأل الذاكرة، هل كانت تطرح أسئلة جوهرية في الدرسين الفلسفي والأدبي؟ بالنسبة للشعر، نتحدث عن قوانين وقواعد صنعة، لكن طرح سؤال الماهية، ماهية الشعر؟

في إطار التدافع المحكوم بوهم التخصص، والتخصص صنيعة عصر التقنية، أسست كل قبيلة بيتا لها ويومها العالمي، بيت الشعر وبيت الحكمة وبيت آخر هجين ويتيم هو بيت اتحاد الكتاب. وضع فاقم من وضع اللاحوار بل

ما الذي أعاق الإقامة في بيت واحد أو على الأقل الجوار المبني على حسن الضيافة، إن لم يكن قوة وهم الإمتلاء واللاسؤال؟

تأجج الخصام بصدد انشغالات ونسيت الأسئلة الجوهرية. فساد جو الانعزال والصمت.

لنتساءل ما معنى تعدد البيوت؟ ما دواعي هذا التعدد؟ هل التدافع من أجل تشييد البيوت ناتج عن إشكال الإقامة في بعدها التراجيدي الذي كابده الإنسان بشكل أبدي: إما الإقامة حيث السكينة أو الهجر والتيه. ما الذي أعاق الإقامة في بيت واحد أو على الأقل الجوار المبني على حسن الضيافة، إن لم يكن قوة وهم الإمتلاء واللاسؤال؟ لما يستحكم الاعتقاد في الامتلاء ويغيب السؤال، نكون قد ساهمنا بجهل غير واع في وضع اللافكر.

على ورثة هذه الوضعية المتيهة للجميع، أن يشتغل كل واحد منهم على ذاته لكي يتخفف من ثقل الذاكرة الممتلئة بالبداهات والتمثلات واليقينيات، إذاك يكون التقارب من أجل الحوار حول الأسئلة التي تهم الشيء نفسه، أي سؤال الإقامة في هذا الزمن العسير. ليس الحوار دائما متخارجا بين الذات والغير، وليس الغير يوجد دائما في الخارج. هناك غير يسكن الذات محايث للأنا يصعب إدراكه بدون سؤال، يتغذى عن ثقافة بادئ الرأي. بالسؤال المستفز يمكن أن تحصل خلخلة البداهة. لاشيء معطى في الثقافة، كل شيء تكون في الزمان.

الحوار المؤسس هو الحوار مع الذات، حوار الذات في توحد مع نفسها، أن تكون مرآة الذات على الأقل مشقوقة، أن تكون المقاومة باطنية لعوائق الحوار.

هذا الحوار هو المناسبة لفتح التلام وشق جسور التقارب ودروب التأمل وجعل إمكانات الجوار أوسع مع جوهر الأشياء. الانغلاق داخل أسوار البيوت المصطنعة وغياب الجوار حتى داخل البيت الواحد، يعود بالأساس إلى غياب حوار أصلي بين الذات ونفسها. يتعين على الأنا أن يكون وقحا مع ذاته أولا، أن يخاصمها مسائلا إياها عن قيمة قناعاتها ومسبقاتها التى تغشى اللب ؟

2 - في الحاجة الى ترياق

من دون هذا الترياق يستحيل الحوار ومقاومة اللافكر. أشكال كثيرة في هذا الزمن لهذا الذي نعنيه اللافكر الذي تسرب عبر لغتين إلى الأحاديث والمواقف. لغة تتكلم بلسان تراث يقاوم من أجل أن يرهن مصير البشر والحجر والسماء والأرض بمصير الإلهي. لغة لها خبراؤها الذين وضعوا اليد على هذا التراث ووظفوا أشياء التقنية من أجل ذلك وأوصدوا الباب وهددوا جسديا كل من يطرح السؤال أو يطرق ذاك الباب.

لقد استغل هؤلاء خبرة الإنسان مع فكرة الموت وإدراكه لمحدودية تجربة الحياة، فأينعت رؤوسهم بوصفها تمتلك السر. هذا الاستغلال هو واحد العقل الديني مع البوذية والهندوسية والمانوية إلى الأديان الكتابية: هؤلاء الأدعياء مـلأوا الأرض وقدموا أنفسهم كأوصياء على المقدس ويملكون مفاتيح سر الإقامة على الأرض وما ينبغي أن تكون عليه يوميات الإنسان وتراجيديا الوجود البشري: أن يكون الإنسان عبدا مسخرا بشكل أبدي، يقيم في فضاء الانتظار، إلى أن يحين دور كل واحد لتقديم الحساب عما فعل. هيئ نفسك للموت والحساب، ذاك هو همك اليومي. ولكي لاتغشى، المنادي يذكرك ''ويؤذن ''. من هناك يأتيك صوت المقدس الذي احتكروا التكلم باسمه.

السؤال الذي يجهله أصحاب هذا الموقف من الحياة والإقامة هو: كيف يمكن للإنسان أن يعيش من أجل الموت خوفه الأبدي؟ كيف يمكن أن تسكن جسدا لم تختره؟ تلك هي الإسـاءة الأولى للإنسان. كيف ستقيم وتعمر أرضا وستحاسب عن وضع شروط إمكان الإقامة الحياة فيه مرسومة ومقننة سلفا؟ لا إبداع في أسلوب الحياة لأنه بدعة.

هذه هي الصورة التي استحكم من خلالها حملة اللاهوت يوميات الإنسان على الأرض، وإلا كيف نفسر أن المثقف

عندنا تلبسه هذه الصورة لما يقترب من نهاية الرحلة؟ تعليل ذلك أن بذور تمثلات هؤلاء متغلغلة في تربة الذاكرة الفردية لمن استنبتت هويته في تربة اللاهوت.

أمام هذا الوضع، ما المساحة المتبقاة في ‟أذن" الإنسان للقول الشعري؟

ما الاستراتيجية الممكنة للتفاوض والحوار على مستوى الفكر التأملي لمقاومة هذه الصورة التي تمثل قمة اللافكر في فكر هؤلاء؟ ما الاستراتيجية الممكنة للتفاوض والحوار بصدد أسلوب الإقامة والسكن والعصر عصر الطفرة الرقمية الهائلة؟

ما معنى أن تكون شاعرا في هذا الزمن العسير؟ هذا على أن تؤخذ كلمة شاعر في معنى قوي. بحيث أن الشعر بهذا المعنى هو النقطة المشتركة بين المفكر والشاعر

أما اللغة الأخرى هي لغة خبير آخر يتكلم، من حيث لا يدري هول جهله، لغة عصر التقنية بحيث تقدمه وسائل الإعلام بوصفه مهما ومطلوبا لتقديم مفاتيح السر المسؤول عن المخاطر والأزمات التي تهدد الوضع البشري الآن. أمثال هذا الخبير هم، بلغة هيدجر، موظفو التقنية الذين يساهمون في تشتيت الإنتباه أمام وضع التيه الأنطلوجي الناظم للعالم.

متكلما هاتين اللغتين احتكرا سؤال الإقامة والمصير ويقدمان نفسيهما مسؤولين عن مصائر الناس والأرض ومن عليها.

حملة ثقافة هاتين اللغتين هم في العمق خدام ما ينادي به هذا الزمن الرهيب. هؤلاء هم من يدجن، وبيأس شديد، الفكر التأملي باعتباره واحد الشعر والفكر من خلال تضييق الحريات. يتكلمون مع الجهل التام بخطيئة جهلهم بما يدور في هذا العالم. الجهل بهذه الخطيئة هو ما يجعل ما يقولونه لافكرا مدعوما فقط بوسائل الإعلام.

ضد هذا الوضع الذي هيمن عليه من أوكل إليهم أمر التكلم باسمه نتساءل مع هولدرلين: ما معنى أن تكون شاعرا في هذا الزمن العسير؟ هذا على أن تؤخذ كلمة ‟شاعر" في معنى قوي. بحيث أن ‟الشعر" بهذا المعنى هو النقطة المشتركة بين المفكر والشاعر.

في إحدى الندوات بالرباط حضرت واستمعت. غير أن ما أدهشني هو الكلام الذي دافع بقوة، وبحجج كثيرة، عن فكرة مفادها أن الحاسوب بإمكانه أن يقول الشعر. بإمكان الآلة أن تشعرن الوجود البشري؟؟؟ قلت مع نفسي أن يأتي شخص من أهل الآداب ويريد أن يفحم المتدخلين في الندوة بدون أدنى مسافة للنسبية والرجحان في ما يقول، هل يدرك هذا الرجل خطيئة الجهل الذي يسكن فيه حد البداهة؟ وكيف سيكون الحوار ممكنا معه في ما يتعلق بقضيتنا وهي أسلوب الإقامة على هذه الأرض؟

يلتقي صاحب الحاسوب مع محتكر خطاب اللاهوت ولغة التقنية في النقطة الاكثر خطورة الآن، وهي الجهل بسياسة العصر. والترياق ضد مختلف أشكال تمظهرات اللافكر هو السخرية والسؤال.[3]

ما الاستراتيجية الممكنة للتفاوض والحوار على مستوى الفكر التأملي لمقاومة هذه الصورة التي تمثل قمة اللافكر في فكر هؤلاء؟ ما الاستراتيجية الممكنة للتفاوض والحوار بصدد أسلوب الإقامة والسكن والعصر عصر الطفرة الرقمية الهائلة؟

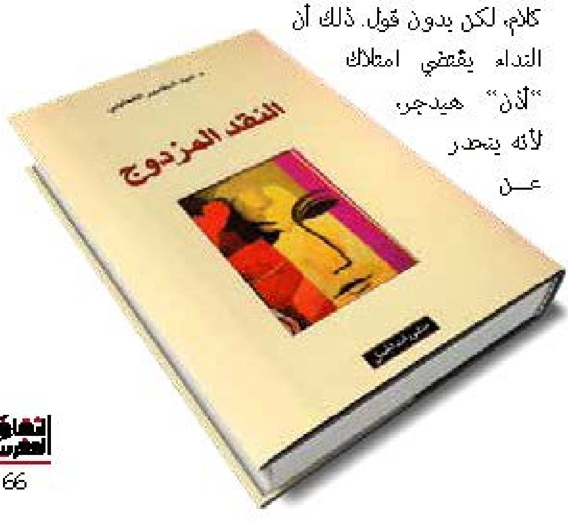
3 ـ ضد المتفلسفة والشعريين، من أجل حوار بصدد الفكر والشعر من جديد

لنتساءل مرة أخرى بصدد الشعر والفكر: ما الشعر كما هو متداول عند الشعريين؟ وما هذا الذي نسميه فكرا عند المتفلسفة؟بأي ذاكرة وبأي تاريخ نفكر في هذين السؤالين؟ لنفكر في الأمر آخذين بعين التاريخ بوصفه الأرض أو «مسكن الإنسان ومنبت هويته المتعددة»[4].

نتابع بشغف كبير ما يكتبه أهل "بيت" الشعر حول مستقبل الشعر في هذا الزمن وتسويغات الحاجة اليه. غير أن أسئلة أساسية تعن للمتتبع من أجل حوار ممكن : هل كل ما يكتب في شكل قصائد هو بالفعل شعر؟ ما الشعر قبل أن تترجمه القصيدة؟ ما الشعرية في الكتابة الشعرية؟ وخارج المقاربة اللسانية، ما الشعر في بعده الأنطولوجي؟ بأي معنى يستحوذ كاتب القصائد على مفهوم الشعر والشعرية؟ هل تختزل الكتابة الشعرية في تطبيق جملة من القواعد في الكتابة والالتزام بقوانين الصنعة ؟

الشاعر قبل أن ينغلق لسانه ليقول، فهو يستمع للنداء ويندهش، يبتهل ويكون في حالة قلق المخاض، ما يدفع الشاعر إلى الحذف والشطب والتعديل والتنقيح ومراوغة خبث اللغة...ثم يستجيب. أعراض التجربة هذه، تقربنا من الحالة الفكرية التأملية التي يكابدها قبل القول.

إذا انطلقنا من هذه الفكرة التي يجهلها صاحب الحاسوب، لنتساءل هل يبتعد الشاعر عن المفكر من حيث التجربة التي يعيشونها لحظة الاستماع إلى النداء من أجل القول؟ بدون الاستماع إلى المهموس مع النداء قد يكون هناك كلام، لكن بدون قول. ذلك أن النداء يقتضي امتلاك "الأذن" هيدجر، لأنه يتحدر عـن



لنتساءل مرة أخرى بصدد الشعر والفكر: ما الشعر كما هو متداول عند الشعريين؟ وما هذا الذي نسميه فكرا عند المتفلسفة؟بأي ذاكرة وبأي تاريخ نفكر في هذين السؤالين؟

القوة الخالقة للسان، أي عن الينبوع الواحد الذي يعتبر متحدر القولين الشعري والفكري.هذا المتحدر هو لغة الوجود باعتبارها مأوى الحقيقة التي هي الشعر في أقوى دلالته الأنطلوجية. هذه القوة ملهمة القول سماها الإغريق "فيزيس"[4].

نقول مع هيدجر إن "خاصة" القول الشعري ترجمها "التسمية". لكن ليس باختزالها الى مجرد إضفاء أسماء على الأشياء، وإنما بوصفها نداءا وتحريرا للأشياء من السديم إلى الظهور والانكشاف. لذلك اعتبر هيدجر اللغة مأوى الحقيقة التي هي في الأصل حكاية الشعوب التاريخية الممتدة عبر عصور، اللغة التي هي "لوجوس" الكون المانح للانكشاف في مختلف تشكلاته بما في ذلك القدرة على التكلم لدى الإنسان.[5]

التكلم والحالة هذه استماع لنداء هذه اللغة. لسان الإنسان مشقوق إذن كلسان الحية: الشق الأول هولسان اللغة مأوى حقيقة الوجود والشق الثاني مترجم ومحرر لندء هذه اللغة. وهو ما يقوم به الشاعر والمفكر لحظة القلق والاستماع للنداء الآتي صوب "أذن"، من أصقاع الأرض والسماء وذاكرة الفانين الجسورين الذين كابدوا سؤال الإقامة.

الأرض هنا ليست في دلالتها الجغرافية أو الجيولوجية، التي هي واحدة البشر: النبات هو النبات والحجر هو الحجر والماء هو الماء والتراب هو التراب... الأرض التي يأتي معها النداء هي ما أبدعه الإنسان، فيما هو يستمع لنداء زمانه، من هذه المواد الخام، أسلوبا للعمارة والإقامة مسجلا بذلك شهادة مروره من هناك. لا ننسى أن الفن

أرض الإقامة إذن إبداع أو شعر قبل أن تكون مجرد مادة خام معطاة. الأرض لا سكينة فيها قبل العمل الفني الإبداعي للإنسان التراجيدي

الحجري مثلا لازال يحكي حكاية الأولين ويؤكد شهادة الإقامة بأسلوب خاص.

أرض الإقامة إذن إبداع أو شعر قبل أن تكون مجرد مادة خام معطاة. الأرض لا سكينة فيها قبل العمل الفني الإبداعي للإنسان التراجيدي.

الشعر والفكر يقومان على عين القوة وهي قوة الاستماع المتـأمل، وبما أنهما كذلك فكلاهما شعر وتأمل، الفكر شعر والشعر تأمل ورؤية فهو فكر. هناك إذن قوة تهمس للقولين خاصة الشعرية التي تتم بلورتها نصا عبر نسيج اللغة.5

لنعد مرة أخرى ونتساءل ما الشعر وما ليس كذلك؟ ما الفلسفة وما ليس كذلك؟ ما اللافلسفي داخل القول الفلسفي. ما الشعر في كلام الفيلسوف؟ وما الفلسفي في قول الشاعر؟

نعرف أن الفلسفة أقامت الفكر على مقولة أساس هي مقولة " النظر" وقواعد نظريتي المنطق والنحو، لكنها وظفت كذلك الصورة والحكاية والأسطورة والأليغوريا من أجل مقاربة العويص من قضايا الوجود البشري وعلى رأسها قضيتي الحقيقة والإقامة، لكن هذا في الوقت الذي اتخذت فيه الفلسفة موقفا نابذا للأسطورة ولمختلف أوجه البلاغة هذه. نتذكر حكاية الكهف لدى جد المتفلسفة أفلاطون ونتساءل: ما معنى أن توظف أوجها بلاغية وتكون ضد الشعر، تلك هي المفارقة.

تشير لحظات كثيرة من تاريخ الفلسفة، باستثناء بعض التجارب الفلسفية، الى أن العلاقة بين الفلسفة والفن في مختلف تجلياته، بما في ذلك الشعر، كانت دوما علاقة إحراج وذلك بدعوى أن لكل واحد منحدر قوله ومقولاته الخاصة لقول الحقيقة.

تاريخ الميتافيزيقا أو الفلسفة، أقام "الحقيقي" على "المفهوم" وقواعد المنطق والنحو، واعتبر الشعر قصيدا وفانطاسيا أو تخييلا وتوهيما. الشعراء يتبعهم الغاوون وإن شربوا من واد عبقر. هذه "الفعلة" التاريخية هي ما فتئ المتفلسفة والشعريون يعيدون إنتاجه. ربما هذا الدرس الفلسفي هو من مسوغات إنشاء "البيوت".

نتذكر أن هذا التاريخ هو ما وضع الصنافات التجنيسية بناء على علاقات تراتبية بالشرف والقيمة بين الأقاويل. وتم العمل بهذا التصور عندنا في تاريخ الآداب مع الدرس الأرسطي ونظريته في الفصل بين أصناف العلوم. وبضيافة اللغة العربية لنصوص المعلم الأول بواسطة ترجمة بيت الحكمة زمن الخليفة العباسي المامون، تكرس وضع وتدجن الفكر داخل عالم الصنافات وشروط القول الرصين، وكأن ما تقوم عليه هذه النظرية يؤخذ كبداهات. ونعرف الآن أن البداهة هي أخت البلاهة في القرابة.

نعرف كذلك مع الأفلاطونية أن الإقامة لا تستقيم مع حضور الشاعر. المدينة النموذج هي من يكون على رأسها "حكيم" أو "عارف"، أن تكون هندستها على أساس سلطة العقل والحساب لا على الخيال أو التوهيم. هذه الذاكرة التي هاجرت لتتكلم على لسان الشعريين والمتفلسفة عندنا، بعد الترجمة، هي ما ينبغي أن تكون مدار الحوار بين الشعر والفلسفة من أجل الفكر والشعر في دلالتهما الأنطلوجية وانتشالهما من سلطة مقولات الميتافيزيقا.

ما الفلسفة وما ليس كذلك؟ ما اللافلسفي داخل القول الفلسفي. ما الشعر في كلام الفيلسوف؟ وما الفلسفي في قول الشاعر؟

نعرف كذلك مع الأفلاطونية أن الإقامة لا تستقيم مع حضور الشاعر. المدينة النموذج هي من يكون على رأسها حكيم أو عارف، أن تكون هندستها على أساس سلطة العقل والحساب لا على الخيال أو التوهيم

ظلال هذه الذاكرة في التداول النقدي والفلسفة التي نحتت صورة المدينة والإقامة التي بخست الشعر والفن، هو ما يحكم وضعنا وفهمنا لأصناف الأقاويل وقيمتها إلى حدود الآن: لقد عرف عصرنا نقاشات محمومة حول اللغة التي تقول والتي لا تقول، إلى أن انتهى الأمر باللغة الطبيعية اليوم إلى وضع مأساوي خاصة وأن النزوع الكوني يؤسس للغة اصطناعية أوهمت صاحب الحاسوب، وهي التي تعتبر الآن "اللغة الحقة" التي لا تترك مجالا للرجحان والشبهة أو الشك والسؤال. إنها لغة الهندسة والحساب والذكاء الاصطناعي، التي تتكلم بها اليوم علوم السبرنتيك، والتي هي آخذة في استدماج البشر داخل الفضاء الكوني الإفتراضي، مقتلعة إياه من جذور تربة مسقط الرأس.

نتابع اليوم أعراض هذا الوضع من خلال الكيفية التي يتم بها استدماج القيم الجمالية المادية واللامادية في المهرجانات التي لها إدارة ولوجستيك ومدير يتقن لغة الحساب والمردودية والسوق في المقام الأول، أما باقي العناصر الأخرى، الموسيقى، السينما، الندوات... فهي للفرجة، كل شيء هو لإنعاش السياحة وترويج المنتوجات الإستهلاكية التابعة لها؛ هذا حتى وإن كتبوا على اليافطات أن الأمور هي من أجل التنمية الثقافية.مثلا أين يتجلى الثقافي في مهرجان معرض الكتاب؟ هذه هي الوضعية التي تغذي البلاهة و"الدوخة" لدى المتلقي.

واجهات المقاومة متعددة ومركبة إذن، وإلا ما معنى أن تكون ضد الشعريين والمتفلسفة من أجل سؤال ماهية الشعر من خارج ذاكرة التداول النقدي القديم، وأن تكون ضد الأفلاطونية من أجل انتشال الفكر من قبضة الميتافيزيقا، وفضح تجليات اللافكر في السائد من الخطابات وفي الأحاديث وما يسند كثيرا من المواقف؟

تلك هي مهمة الفكر والشعر وما يسوغ ضرورة الحوار الآن. وكما سلف الذكر فكل حوار هو استماع وإصغاء أولا. غير أن موقف هذه المقاومة يكون من موقع الانهمام بأنطلوجيتنا المعاصرة وسؤالها المؤرق وهو سؤال الإقامة والسكينة.

4 ـ الشعر/الفكر وسؤال الإقامة

ضد نموذج الإقامة الذي تأسست شروط إمكانه بشكل تاريخي منذ بذوره المؤسسة مع الأفلاطونية، إلى أن تجلى كوضع كوني مع الزمن الراهن في المدن الزجاجية المعاصرة أفقية الإنتصاب؛ وضد نموذج القضية عينها مع مفكري اللاهوت، ينبغي لصديق الفكر والشعر أن يقف من أجل الحوار وإعلان سياسته ضد فواعل عصر التقنية.

لنفكر في المهمة متذكرين موقف "هيستيا" التي افترضت أن البيت الذي لا دفء فيه ليس بيتا. من هنا اهتمت ربة البيوت واعتنت بالنار التي تمنح البيت دفأه وسكينته. ونستحضر كذلك موقف "أنتجون" وصرختها ضد تشريع كريون للمدينة. وفي الزمن القريب منا نستلهم روح قول هلدرلين: إنما بشكل شعري، لا بشكل لاهوتي أو تقني، يتعين على الإنسان أن يقيم على هذه الأرض. هذه المواقف وغيرها، علامات مشرقة في تاريخ التراجيديا ينبغي استئناف ندائها بوصفه ترياقا لمقاومة مختلف أشكال اللافكر واللامعنى والتيه في هذا الزمن العسير، زمن اللاسكن والضجر والإنعزال والإستهلاك وتشتت الانتباه حول ما يجري ويدور في العالم، زمن "التلفة" و"الدوخة" المتيهة للبشر؛ وإلا من يستطيع أن يقول الى أين ذاهب العالم الذي تآكل معه المكان والزمان ليسود عالم الإفتراضي؟

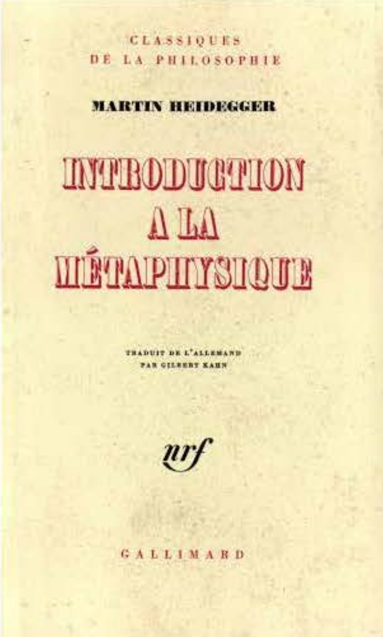
يقول هيدجر:" الشعر العظيم، الذي يدخل به شعب ما إلى التاريخ، هو ما يمنح لغة هذا الشعب طابعها أوماهيتها."[5] فنقول: من أجل ذلك ينبغي أن يبدأ الحوار والتفاوض مع التراث الذي أسسه تاريخ الميتافزيقا، بما فيه تاريخ الآداب والشعرية، لأن الخطر الذي يهدد كلا من الشعر والفكر

هذه هي تربته. التربة التي اعتبرت لغة الشعر وباقي الفنون بمثابة لغة الفانطاسيا واللذة والسيمولاكر، أو هي لغة مهملة من منظور نظرية المنطق. الفن مجرد تخييل وتوهيم. ذلك لأن الإقامة مع هذه التربة تكون على أساس خطاب جدي وصارم لا مجال فيه للإشتباه أو الرجحان أو الخطإ. ما معنى أن يكتب أفلاطون يافطة على باب الأكاديمية تفيد أن من لا يفقه في الهندسة ليس مؤهلا لتعلم الفكر والنظر. وما معنى كذلك أن يكون حد الشعر في التداول النقدي القديم هو "النظم" الذي يقوم على القصد واللفظ والوزن والمعنى والقافية، وهو حد اختزالي لماهية الشعر؟ غير أن الشعر في كلام الفيلسوف قد تجاوز المستوى الخطابي إلى وضع الحوار على مستوى آخر وهو المستوى الذي يهم سؤال الإقامة، وهو البعد الذي يهمنا وهو ما حصل الوعي به مع زرافة من الشعراء المعاصرين.

من يستمع إلى تربة الميتافيزيقا هذه، ليدرك أن المعركة بين الفلسفة والشعر لم تكن مختزلة في شكل الخطاب وشروط الصنعة وأسلوب الكتابة فقط، وإنما أساسا في أسلوب الإقامة والحياة. وهي عين النقطة التي تتكلم في لغة حراس اللاهوت.

هذه النقطة الأكثر توترا في الزمن الراهن لنا الآن، هي ما ينبغي أن تكون المدار ورهان الحوار بين المفكر والشاعر. من أجل الشعر في معناه القوي الذي سماه الإغريق بلفظ "الفيزيس".

لنتأمل اللغة التي تشرع للإقامة في مختلف بقاع الأرض، لغة تترجمها جملة من المفاهيم على رأسها التخطيط



والتدبير والقيادة والكفاءة والتنظيم والقياس والتشخيص والإحصاء... مفاهيم ذات منطوق واحد وهو "التقنية".

وراء هذه اللغة عالم وفواعل وقوى وموظفون أو أيادي تذهب بكل وقاحة الى حد توظيف مختلف أشكال الضغط، من الحصار والتهديد إلى استعمال الحديد والنار من أجل تبني هذه اللغة. كيف نفسر أسباب المأساة الي تعيشها الكثير من الشعوب إن لم يكن هو الصراع الكوني حول الأسلوب أو نمط الإقامة الذي ينادي به عصر التقنو/علمي. المهم هو فرض الأسلوب الواحد للوجود البشري على المستوى القاري. هذا الأسلوب في الإقامة الآخذ في الإنتشار هو اليوم ما يهدد الإنسان في "خاصته الشعرية".

هذا الذي يهدد مراقب اليوم بعيون التقنية عبر وسائل الإعلام والتواصل الفضائيين: أقمار اصطناعية دقيقة التصوير والرصد وإرسال المعلومة بالسرعة القصوى أو هي محروسة برؤوس نووية مثار جدال كوني. هذه وسائل للمراقبة والضبط والتوجيه عن بعد من أجل هدف واحد وهو الدمج الكوني لجميع الشعوب في نموذج كوني فضائي واحد هادم لمعالم عبقرية الشعوب في إمكان المشاركة المغايرة بكل إبداعية وندية في أسلوب الحياة والسكن وعمارة الأرض.

أمام هذا الوضع الكوني الرهيب لأنطلوجيتنا، هذا الوضع الذي أدخل الأرض والشعوب والمصير داخل الكماشة التقنية/النووية، ماذا تبقى للشاعر والمفكر أن يقولا؟ ما نقطة الضيافة المشتركة من أجل حوار يمكن من الاقتراب من جوهر الأشياء والقوى الروحية التي عساها أن تمنح

الشعر العظيم، الذي يدخل به شعب ما إلى التاريخ، هو ما يمنح لغة هذا الشعب طابعها أوماهيتها

ما يهدد في اللغة التقنية، كما في لغة اللاهوت، هو كونهما ضد الماهية الجوهرية للإنسان والحقيقة الحميمية للوجود البشري على الأرض

الإقامة سكينتها وتحفظ بذلك للإنسان إنسانيته إن لم يكن هو سؤال الإقامة بشكل شعري.

ما يهدد في اللغة التقنية، كما في لغة اللاهوت، هو كونهما ضد الماهية الجوهرية للإنسان والحقيقة الحميمية للوجود البشري على الأرض، المتمثلين في التعدد والاختلاف في العبقرية والإبـداع والارتباط بجذور مسقط الرأس. لنتعلم من الفن الصخري القديم ومختلف اللقى، التي تمثل علاماتها وألوانها، كيف أن الكائن الوحيد المنهمم بوجوده والذي ترك إشهادا على ذلك قبل أن يفنى بأشكال متعددة هو الإنسان. وبهذه الإبداعية يكون الإنسان قد حرر حقيقة نصه الأبدي أي شق له الطريق لتأتي حقيقة الوجود صوب الورثة الأحفاد. لنتأمل ما يأتي مع لفظي التسويد والتحرير بوصفهما لحظتي مخاض لولادة النص. مرحلة التسويد لحظة تأمل من أجل الانقيال، لحظة موسومة بالتردد والشطب والتعديل ومراوغة خبث اللغة لكي يحصل تحرير القول من القلق واللبس وينكشف، لتتمكن كمية من الحقيقة أن ترسم نصا. لذا سميت الكتابة تحريرا أي انكشافا وحرية. من هنا نبني ونقول إن الكتابة بوصفها إبداعا هي امتداد لماهية حقيقة الوجود التي خاصتها الحميمية هي الانكشاف والتحرير. هذه الخاصة المرتبطة بالتأمل وبماهية الوجود، هي واحد الشعر والفكر. لنجعل منها مناسبة للحوار بين المفكر والشاعر لتقريب وجهات النظر بصدد هذه التجربة التي من خلالها يكتشف المتلقي الشعور أو الإحساس بلحظة مكابدة سؤال شروط إمكان العيش أو الإقامة في هذا العالم.

لنجعل خدام لغة هذا الزمن يتذكرون أن الإنسان هو من ينهمم ويكابد إشكال الإقامة ويعيش على أساس فكرتي الزمن والتاريخ. من يأتي إلى العالم ويسكن التاريخ ويستنبت فيهما هويته هو هذا الكائن، فقط لأنه كائن متكلم. الحيوان ليس له عالم ولا تاريخ. لأن العوز يأتيه من القدرة على التكلم، هذا على الرغم من امتلاكه لعضوي "اللسان" و"الأذن". ومن ثمة فهو ليس كائنا تاريخيا كما ليس له عالم أو ذاكرة أو حضارة.

العالم ليس مخططات للتهيأة الهندسية، العالم وأشياءه لا يظهران إلا مع التكلم وفي اللغة وبهما. العالم والأشياء لا يمكن إبصارهما أو الإستماع إلى ندائهما إلا من كائن متكلم. نقول مع هيدجر "حيثما هناك لغة، هناك أشياء وعالم وتاريخ.". العالم أفق لامرئي يخترق إقامة الشعوب لاعبا لعبته المحكومة بجدلية التجلي والتستروينتظر التحرير أي من يقوله أو يسميه. العالم بهذا المعنى يتجاوز لغة التقنية واللاهوت. العالم في هذا الأفق شعر، لأن لغته لغة الموازين والموسيقى والرمز وعبقرية اللغات والفنون والوشم ...وفيض من التدلال لا ينقال بلغة الحد والحساب الرياضي. لأن هناك بقية دائمة هاربة تتمنع عن التحديد والحصر القاطعين. العالم إذن يتكلم لغة إظهار يقتضي "أذنا" سليمة تمكن من استماع هسيس هذا الإيقاع وهذه الموسيقى والموازين وما يأتي صوبنا معها من أجل يخترقنا ويقبل علينا ليحصل القول وتأسيس كينونة شعب.

من أجل هذا الفهم للغة والعالم والإنسان ينبغي أن يكون الحوار بما هو استماع وإصغاء، بين الشعر والفكر. العالم والتاريخ في هذا المعنى هما إسمان "للشيء نفسه"، إنه الوجود حيث يسكن الإنسان ويستنبت هويته ويشهد عليها، أو قل إنه أفق أنطلوجي يجد الإنسان نفسه ملقى به في أحضانه منبثقا ومنفتحا على أشيائه المانحة للتدلال: السبحة أو الصليب، اللوحة أو الكتاب داخل البيت، الرشم أو الرسم فيما يعرف بالفن الصخري، الشجر والحجر المنتصبان في الحديقة، الكرسي أو الإنارة التي نستنير بها،

العالم ليس مخططات للتهيأة الهندسية، العالم وأشياءه لا يظهران إلا مع التكلم وفي اللغة وبهما

التمثال المنتصب في الساحة العمومية...كلها أشياء أو موجودات تبين بنصبتها في الفضاء "نوعية شيئيتها" بنفس القدر الذي يبين به نصب تذكاري أو معبد ما للناظر. هي أشياء إذن مجاورة لنا في الحضور تؤثث الفضاء وتضفي عليه الألفة والسكينة منتشلة إياه من حالة التوحش. قد يعاود صاحبي السؤال: ولما هي كذلك؟ لأن شيئيتها متميزة بحيث معها يتحرر عالم وتاريخ وذاكرة منادية إيانا للإنتباه وفهم معنى السكن كما دافعت عنه الربة هيستيا. هذا ما يجهله موظف التقنية، لأنه لاعين ولا أذن له، هو فقط منفذ.

على هذا الأساس في الفهم، يتعين أن نعاود السؤال من جديد بصدد ماهية اللغة وماهي القولين الشعري والفكري. على أساس هذا الهم والانهمام الأنطلوجي، نفترض أن يكون الحوار ممكنا، أي أن يكون استماعا وإصغاء بين/ ذاتي.

يقول هيدجر:"وما معنى الحوار إذن؟ إنه يعني فعل التكلم مع الغير بصدد شيء معين. هذا الشيء هو اللغة. فاللغة حينئذ هي الإمكان الذي يجعل البعض يأتي صوب البعض الآخر. ولكن يقول هلدرلين:"منذ أن كنا حوارا وكان بالإمكان أن يستمع البعض منا إلى البعض الآخر"، والقدرة على الاستماع أبعد من أن تكون مجرد نتيجة لفعل التكلم إلى بعضنا البعض، بل بالعكس من ذلك تماما، إنها مفترضة قبليا في فعل الكلام، فقط إن القدرة على الإستماع في حد ذاتها هي أيضا تقوم على إمكانية الكلام وهي في حاجة إليها(...) ولكن متى كنا حوارا؟ هناك حيث يتعين أن يكون حوارا فريدا، يجب أن يبقى الكلام الأساسي متعالقا مع الواحد، مع الشيء نفسه."[6]

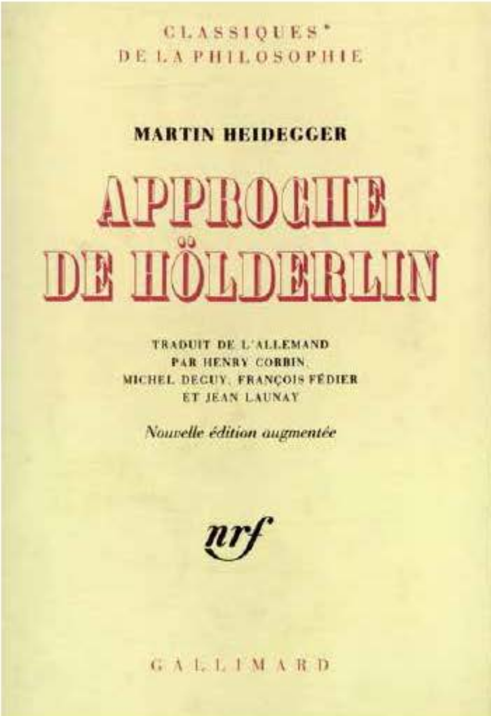
لكن متى يكون بالإمكان تجريب اللغة بهذا المعنى الجوهري للحوار؟

لما ندرك أن فعلي الكلام والاستماع محايث الواحد منهما للآخر: أنت تستمع فيما أنت تتكلم. ليس بمقدور موظف التقنية أن يخوض التجربة. ذلك أن اللغة التي طوقته وحددت له أفق الفهم وكيفية التواصل والرؤية والتقييم، هي لغة التقنية، مثل ما حصل لصاحبي، الذي آمن حد اليقين بأن الحاسوب يمكنه أن يقول الشعر.

الحوار في معناه القوي، لا يختزل إلى مجرد تناقل معلومات أو تبادل إخبارات في علاقة بين ذاتية متخارجة، وإنما هو فعل مفتون ومنهمم بسؤال أنطلوجيتنا المعاصرة وما يهددها من خطر. هذا الحوار في جوهريته، هو ما جربه الشاعر والمفكر اللذان كابدا إشكال الإيطوس في معناه المتماهي مع سؤال الإقامة. الإصغاء إلى ندائهما يقوم على نفس "الأذن" و"العين" التي يمتلكهما هذان الجسوران. هاتان القوتان هما ما به يتأمل كل منهما قضيته في هذا الزمن العسير بمعنى يشعرنها.

ما يؤسس الحوار والصداقة والضيافة بين الشعر والفكر، هو اللغة مأوى حقيقة الوجود. كل منهما مجند لقول الحقيقة الجوهرية التالية: إنه بشكل شعري يتعين على الإنسان أن يقيم على الأرض ويسكن. هذا الكلام سيضايق موظف التقنية وخدام اللاهوت. ذلك أن الأول آخذ في تنفيذ ماهية التقنية والثاني يقاوم بالدعوة إلى رد الأرض ومن عليها إلى نداء الإله جاهلا بأن الأصل في الشيء هوأن مجال الدين ومجال السياسة لا يلتقيان.7

لنبدأ إذن من أنفسنا، لنقاوم البداهة والوثوقية بوصفهما ما يؤسس للافكر، لكي يكون الحوار ممكنا. أن "نتعلم"



لقد حصل كل شيء مع لحظة ميلاد التأويل التقني للغة وللفكر والحقيقة بالتأسيس للتفلسف على مقولة النظر وقواعد المنطق، ليحصل نسيان المقولة الجوهرية المؤسسة للفكر وهي مقولة الإستماع

تأمل ماهية الكلام واللغة وماهية الشعر والفكر وسؤال الإقامة من خارج ماأسسته الميتافيزيقا باعتماد مقولات نظريتي المنطق والنحو، ليكون المنظور من موقع مغاير، إنه موقع الأنطلوجيا، لينفتح الأفق صوب لغة مسقط الرأس لإنقاذ خاصية الإنسان أي الكلام.

5 ـ من أجل الإقامة في أحضان لغة مسقط الرأس

لغة مسقط الرأس هي المنهل الأصلي للشعرية، لكل من الشعر والفكر. أو قل هي الأثير الذي تأتي معه ماهية الأشياء صوبنا متكشفة في حميميتها. لغة مسقط الرأس إنشاد لما هو جوهري. إنها إظهار وتعين وليست مجرد أداة للتعبير. إنها قوة دافقة فياضة. وبما أنها كذلك فهي شعر. هذه القوة الفياضة بالتدلال، سماها الإغريق فيزيس أو بويزيس⁸.

لكن قد يتساءل صاحبي عما حصل لهذه اللغة/الشعر؟

لقد حصل كل شيء مع لحظة ميلاد التأويل التقني للغة وللفكر والحقيقة بالتأسيس للتفلسف على مقولة النظر وقواعد المنطق، ليحصل نسيان المقولة الجوهرية المؤسسة للفكر وهي مقولة الإستماع.

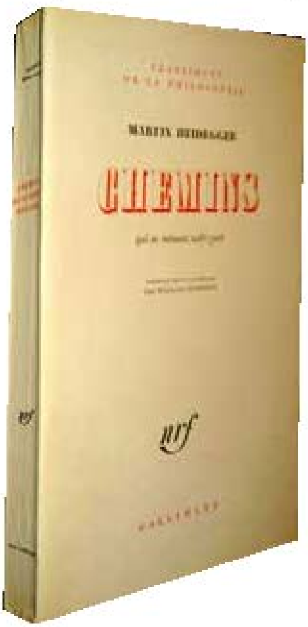
هذه اللحظة التي شهد عليها افلاطون وقعد لها أرسطو، هي ما هيأ الشروط، وبشكل تاريخي، لما نحن عليه اليوم في تجربتنا مع اللغة وباقي الصنائع الأدبية والفنية أو ما نحن عليه كفهم لقيمة الشعر ولكل ما يضفي الجمالية والشعرية على الإقامة في المدينة.

سؤال الشعر والفكر وشروط إمكان الحوار بين أصدقائهما يروم إيقاظ كل من الشعر والفكر من غربتهما، وهي اليقظة التي ستمكنهما من الالتفات إلى التربة الينبوع، والاستماع إلى نشيدها. إذاك يسترد الإنسان ماهيته وحريته. يقول هيدجر:"لا يوجد الإنسان إلا بحسب الانفتاح ومقتضاه"⁹

هذا الكلام يقتضي على الأقل التخفف من ثقل الذاكرة ومسكوكاتها، ليحصل الإصغاء، إن لم نقل مغادرة أرض الأفلاطونية التي كرس روحها المعلم الأول أرسطوطاليس في ذاكرة الآداب العربية، فكان مشكلنا مع الدرس اللغوي والمنطق. لنعد في هذا الشأن إلى المناظرة الحوارية التي تمت بين متى بن يونس والسيرفي.

مسألة الفكر والشعر إذن وإمكان الحوار بينهما من أجل إقامة شعرية في أحضان البوليس هي سياستهما المضادة لسياسة العصر باعتباره عصر التنميط في الأسلوب الواحد للحياة، ورمي الإنسان خارج الأرض من أجل أن يعيش داخل الفضاء الكوني ولغته التقنية. الإقامة هناك خارج الأرض هو اجتثاث للإنسان من تربة مسقط الرأس.

لغة مسقط الرأس تلم كل ما بإمكانه أن يحفظ حكاية الشعوب التاريخية ويشهد على عبقريتها التي تترجمها أساليب الإقامة والعمارة على سطح الأرض. الأساليب المتميزة بالاختلاف والتعدد اللذين يترجمان الماهية الأصيلة في الإنسان. يدخل في تشكل هذه اللغة النقش والرسم والخط والكلمة والألــــوان ولكنة الكلام والرمز والحكاية والأنغام والإيقاعات والموسيقى والرقص واللباس وباقي اللقى والنقش الصخري والمـعـمار والـتـقـنـيـات والصنائع وطقوس الطبخ والأسـطــورة والـوشـم والـحـلـي...كـل هـذه الإمـبراطـوريـة الفياضة بالتدلال والجلال المتنوعين والمتعددين، يعينها لفظ اللغة بما هي لغة الوجود.



اللغة الكاشفة للحقيقة بمختلف أشكال الإظهار. هذه اللغة كونية تكلمت بها الشعوب في تعدد واختلاف.

هذه اللغة قابلة لأن يستمع إليها من لدن جميع اللغات المتكلمة. وبما أن هذه هي ماهيتها أي الإظهار في تعدده، فهي منبع التدلال والكلام، بما هو استماع إلى صدى ما يأتي متحررا من ثنايا هذه اللغة.[10] هنا يكمن مسقط الرأس حيث يشيد الإنسان ما يشهد، بشكل تاريخي، على عبقريته وذاكرته، التي يحاول اليوم، كل شعب، تسجيلها أو تحفيظها على المستوى الأممي بعد ترميم بعض عناصرها.

فهم اللغة بهذا المعنى هو ما سيبعدنا عن فهمها الذي يختزلها إلى وظيفتي التعبير والتواصل أو بردها إلى النفس وقدراتها الفزيولوجية النطقية، القائمة على اللسان والأذن والتنفس... هذا فهم ميتافيزيقي اختزالي، يتعين التخفف منه، من أجل حصول التفاهم والحوار بصدد الأسئلة الجوهرية التي يتعين على الشعر والفكر أن ينفتحا على بعضهما البعض، من أجل تقاسم التأمل بصدد خاصيتها وباعتبارها تربة الإقامة بشكل مغاير ومختلف. أسئلة تمكن من إعادة النظر في الذاكرة المرتبطة بحقيقة التكلم والكلام والحوار بما هو استماع وإصغاء، وكذلك بماهية الكتابة وحقيقة الأذن والعين على مستوى الإدراك. لقد أشرنا إلى أن للحيوان لسانا وأذنين، ومع ذلك لا نسمح لأنفسنا أن نعتبره كائنا سامعا أو متكلما. نبني على ذلك أن سلامة طبلة الأذن لا تمكن بالضرورة من السمع.

لأجل الإقامة بشكل شعري إذن، يتعين أن نقيم هناك، أن نكون رهن الإبصار والاستماع للغة مسقط الرأس.[11]. غير أن الإستماع هنا ليس مجرد سلوك حسي منطلقه ومنتهاه طبلة الأذن. الإستماع إقامة أولا، إذ بدون ذلك لا يكون التكلم ممكنا. قد نكون أمام لغو أو ثرثرة فقط. الكلام والتكلم أساسا استماع إلى هسيس اللغة مسقط الرأس وكلامها.

لابد أن يتهيأ المتكلم من أجل أن يستمع ويستجيب ليحرر حقيقة اللغة لتنقل على لسانه. ويكون ذلك بالإقامة في أحضان تلك اللغة، ومن ثمة تتحقق ماهيته الإنسانية الأصلية التي جعلت منه كائنا شاهدا على ما هو عليه. وفعل الإشهاد يعني، من جهة، الكشف والجهر، كما يعني، من جهة ثانية، الاستماع والتحرير. ولكن ماذا يتعين على

لابد أن يتهيأ المتكلم من أجل أن يستمع ويستجيب ليحرر حقيقة اللغة لتنقل على لسانه. ويكون ذلك بالإقامة في أحضان تلك اللغة

الإنسان أن يشهد عليه؟ أن يشهد على انتمائه إلى الأرض. هذا الإشهاد تشييد لأنه، هو ما يبقى بوصفه تاريخا. من هنا قيمة اللغة باعتبارها أخطر ما تم منحه للإنسان من أجل أن تظل روحه على أهبة من أمرها، مستمعة ويقظة للإشهاد من خلال العمل الإبداعي.

الاستماع إذن لا يختزل في سلامة طبلة الأذن. الاستماع تسليم للذات وإيداع لها أو محو لأناها، من أجل أن ينفذ إليها النداء فتصاب بقوته لتقول قول اللغة ينبوع النظم الأصل. يغدو الإنسان بهذا المعنى، "تلمة كاشفة" ورثت خاصية الإشهاد عن النظم الأصل. يقول هلدرلين:"يتعين أن يرحل في أوانه من تكلمت الروح باسمه". يفيد هذا الكلام أن الإنسان كائن كاشف لحقيقة ما يقيم فيه، أما كلامه فليس سوى منفذ أو تلمة لتدلال ما اصطلح عليه الإغريق "فيزيس" أو "لوغوس". لذلك يتعدد الكشف لهذه الحقيقة بالرسم أو الوشم أو الخط أو الإنشاد وبمختلف أشكال الإظهار الأخرى. الكل يقول الشيء نفسه بأشكال متعددة. لغة مسقط الرأس هي الهم الذي ينبغي عقد الحوار بصدده من أجل الاستماع والتوافق مع حقيقته.

يقول هيدجر:" إن النظم الأصل إظهار. وفي كل ما يلاقينا ويتجه صوبنا، أو يقبل علينا، بوصفه كلاما ومدار الكلام والمتكلم به وكذلك في الكلام الذي نظمناه بأنفسنا، في كل ذلك يسود الإظهار الذي يمكن ما يظهر من الحضور، وما يخرج عن ذلك من الغياب.".[12]

هذا النظم الأصل، هو منحدر كل كلام وقول وظهور وغياب وحضور. والتفكير في ماهية الكلام والاستماع على

فعل الاستماع هو في حد ذاته فعل الإبصار. وإبصار الكل بنظرة واحدة وسمعه بكامله، هما عين الفعل (...) والوحدة اللامرئية لهذين الفعلين، أي فعل الإبصار والاستماع، هي ما يحدد ماهية الفكر، التي عهد بها إلينا باعتبارنا كائنات مفكرة

أساس مفهوم النظم الأصل إذن، يفترض لحظة وقوف وتأمل بصدد مفهوم الشعر والفكر بما هما استجابة أو ترجمة وتوافق قائمين على الاستماع.

يقول هيدجر:'' فعل الاستماع هو في حد ذاته فعل الإبصار. وإبصار الكل بنظرة واحدة وسمعه بكامله، هما عين الفعل (...) والوحدة اللامرئية لهذين الفعلين، أي فعل الإبصار والاستماع، هي ما يحدد ماهية الفكر، التي عهد بها إلينا باعتبارنا كائنات مفكرة.'' 13

غير أن حقيقة لغة مسقط الرأس، وإن كانت تتكلم بلساننا، فهي كاشفة ومضللة في آن، ما يجعل كمية من الحقيقة متوارية على الدوام كالسر المكتوم. لذلك على كل من الشاعر والمفكر أن يصيخا السمع لكلام النظم الأصل، الذي يشق التلام للكلام الانساني بحسبان. ففي شق التلام، يحصل الانكشاف الذي ينظم فيه المتكلمون، كلامهم ومدار الكلام وما انفلت من الكلام. هكذا تتفتق العبقرية كلاما وبالكلام. ها نحن أولاء نجد أنفسنا أمام لسانين، لسان اللغة ولسان الانسان. الأول هو المسؤول عما يقال وما يظل متواريا، أو هو المسؤول عن الظهور والغياب، أما الثاني فهو أساس الاشهاد والتأسيس. ربما من هنا جاءت تسمية ''لسان العرب''، كل من يريد أن يقول عليه أن يعود هناك. لكن هنا نحن نتكلم عن لسان الكون. من هنا يكون المنطلق ويبدأ السؤال والحوار.

خطر لغة التقنية الداهم، هو النقطة الأكثر استشكالا. ومساءلة سر هذا الخطر هو من مهام الشعراء والمفكرين. أما موظف التقنية فهذا عالمه، يتكلم بلسانه فيما هو مسخر جاهل، على حد تعبير كونديرا، بما يدور في العالم وسياسته.

هذا الخطر مهدد للتنوع والتفرد والتوحد، بتحديده لنمط الوجود بأسلوب واحد، ذي طبيعة تقنية شمولية، وهو ما انتهى بالإنسان، في هذا الزمن، إلى الشعور بالضجر والغربة وفقدان الوطن.

بعد هذه الدورة، التي كان لابد منها، أعود إلى السؤال من أجل التقاسم: ما شروط إمكان تأمل الحاجة إلى حوار بين الشاعر والمفكر بصدد ماهية كل من الكلام واللغة وسؤال الإقامة والعصر، عصر التقنية إذا؟

فنقول، إجمالا، إنه ينبغي أن يبدأ الحوار مع الذات أولا، أن تتفاوض الذات مع التمثلات التي تكونت لديها بفرط استئناف كلام الذاكرة وما تحدد معها قانونا للفكر وللشعر. اختزلت ماهية الأول في كونه مجرد تخصص أدبي، إتقان قواعد النحو وعلم العروض إتقان لقوله. أما الثاني أي الفكر، فقد دجنته الفلسفة بتأسيسه على مقولة النظر وقواعد علم المنطق، مع تبخيس باقي القوى الإدراكية غير العقل، وحددت مجالات عمله في شروط إمكان المعرفة أو مجال السياسة والأخلاق، أو في إسم شامل وهو الميتافيزيقا.

التراث الذي تبلورت فيه شروط تكوُّن هذه التمثلات، ثقيل على الذاكرة عندنا ومازال يحد فهمنا للشعر وللفكر وكأنهما لا ينهممان بسؤال الإقامة والسكن، هما مجرد صناعة.

تتفاوض الذات مع التمثلات التي تكونت لديها بفرط استئناف كلام الذاكرة وما تحدد معها قانونا للفكر وللشعر

لقد تفاقم الوضع وساد الضجر والصمت، لما انبرى خدام اللاهوت الجدد الذين يتقنون لغة واحدة وهي هدم المعالم وإحراق الأرض ومن عليها، ووضع اليد، باسم الإله، على كل شيء، على الحجر والشجر وحياة البشر.

من أجل الحواروالتأسيس للمقاومة،لا بد من منعطف تأملي توضع معه اللبنات الأولى من أجل التخفف من ثقل هذه الذاكرة وفضح خدام اللافكر وماهية هذا الزمن العسير وسياسته.

تاريخان تحدد معهما فهم محدد للكلام واللغة، عندنا، فحصل النسيان لماهيتهما الجوهرية، لتضحى العلاقة بين الشعر والفلسفة، علاقة متخارجة لا تنهض على أي سؤال أنطلوجي، تاريخ الآداب وتاريخ الفلسفة اللذان تحدد معهما كل شيء مع حركة الترجمة لحظة الخليفة العباسي المأمون.

لماذا توكل هذه مهمة التأمل هذه للشاعر والمفكر؟ لأنهما يتميزان بتفانيهما في خدمة اللغة، ويمنحان للكلام العناية القصوى، وينشغلان بسؤال الإقامة في بعدها التراجيدي والجميل. لا ينظران للموضوع من منظور موظفي وزارة الإسكان. إما الإقامة التي تضفي الشعرية في مختلف تجلياتها على الفضاء، ومن ثمة السكن والسكينة، أو الغربة والهجر أو الترحال.

الهم الذي يقاربهما ويناديهما للحوار هو سؤال الماهية، ماهية الكلام وماهية اللغة. لكن من موقع آخر، أو بشرط مجاوزة الميتافيزيقا.

الكلام استماع واستجابة لكلام اللغة باعتبارها مأوى حقيقة الوجود. هذه الحقيقة، ومن خارج نظرية المنطق التي تختزلها بوصفها ضدا لآفة الخطإ، انفتاح وفن يمسي معه الكل كلمات، الأثر والحجر والأرض هي كلمات في فمي وتحت قدمي. إلى هنا، حيث الإقامة الأبدية، يتعين أن نلتفت في هذا الحوار، أي إلى ما هو جدير بأن نعمل فيه الفكر بوصفه تأملا.

إلى هذه القوة الجاذبة للإنسان، الفالقة للسانه، يتعين الالتفات، باعتبارها ما ينادي إلى التكلم، ليضحى الملفوظ والتلفظ إظهارا وتسمية للحقيقة. هذه الأخيرة قوة فياضة ومولدة للتدلال، هي لسان العالم وهو ينفتح في عصر من العصور.

يكون الالتفات ضرورة من أجل الإصغاء إلى النداء الآتي من هناك وترجمته بالقول والتسمية إلى مجال الكلام والرمز والكتابة. بهذا المعنى نعتني باللغة بوصفها لوجوسا تتنوع

الكلام استماع واستجابة لكلام اللغة باعتبارها مأوى حقيقة الوجود. هذه الحقيقة، ومن خارج نظرية المنطق التي تختزلها بوصفها ضدا لآفة الخطإ

فيه المعاني وتتوالد لتغني الكلمات لتصبح هي نفسها فكرا مكثفا في رموز وعلامات. بهذا الفكر يؤثث الإنسان الأمكنة وكل ما يقوم به من أفعال وأحاديث، وما يعيشه أسلوبا في العمارة وفي الحياة عموما. بهذا تكون الإقامة ممكنة في بعدها التراجيدي الذي كابده الإنسان بشكل أبدي: إما الإقامة شعرية تضفي الألفة والسكينة على الوجود البشري أو الغربة.

يقول هيدجر :" يستهدف الحوار بين الفكر والشعر استثارة ماهية الكلام، وذلك من أجل أن يتعلم الفانون من جديد، كيف يهتدون إلى الإقامة في الكلام."[14]

عند انفتاح الفكر التأملي على الكتابة الشعرية، سواء من أجل الاستماع إلى موسيقى الكلمات التي تمثل بؤر النص البلورية أو من أجل التأويل، يكون الانفتاح نوعا من الحوار بين المفكر والشاعر. لكن لا يكون التأويل هنا من أجل "فهم جيد" وإنما من أجل فهم "مغاير" للشيء نفسه، مدار القول. أي فهم "النقطة"، نقطة التفاوض والحوار.هذا الأخير إذن ليس هدفه دحض أطروحة وإثبات أخرى، بقدر ما هو بغاية شق التلام وترك الطريق مفتوحا للتسآل.[15]

لنفكر الشعر ليس كمجرد جنس أدبي، وإنما باعتباره وجه الحقيقة المقدس. لتكن هذه القضية مدار الحوار، "دون أن نغير الكلام في جرسه وشكله وقوانينه، يتكفل الزمان غالبا من خلال تطور متنام للأفكار وارتقاء بقوة التفكير وتعميق للقدرة على الإحساس، بإقحام ما لم يكن فيه من قبل، بحيث يأوي إلى نفس المسكن معنى جديدا، وتحت نفس السقف يحل شيء مخالف تماما، متبعا نفس قوانين البناء(...) وهذه هي ثمرة الأدب المستمرة لشعب من الشعوب ومنها على وجه الخصوص الشعر والفلسفة."[16]

تأسيس كينونة شعب بشكل تاريخي والإشهاد عليها، تتم بالشعر والفكر وباقي الفنون. من يذكرنا بالإغريق وعبقريتهم أو من تجسدت فيه عبقرية تجربة الأندلس أوالقرنين الثامن والتاسع عشر مثلا؟ هل موظفو الأنظمة السياسية أم عباقرة الفكر والشعر والفنون ومن ضحى من أجل الوطن؟ الشعر يؤسس التجربة "التراجيدية" للإنسان بتسميتها، والفكر يمنح ما ينقال شعرا بعدا تأمليا بالحوار.

يقول هيدجر:" نحن نترجم " بوليس" بالدولة/ المدينة، إلا أن هذه الترجمة لا تفي بالدلالة العميقة للكلمة. بوليس تعني الفضاء الذي ضمنه وبفضله يكون الانسان كائنا تاريخيا(...) إلى هذا الفضاء ينتمي كل شيء: الآلهة والمعابد والأعراس والألعاب والشعراء والمفكرون والملك ومجلس القدماء(...) هذا الفضاء سياسي ليس بارتباطه، فقط، بشؤون الدولة." [17]

الدولة والمدينة ليستا معمارا لا عبق فيه أو هو بدون معنى، ليستا رقما ديموغرافيا بل هما الإنسان ببعد تاريخي. هذا الانسان التاريخي، لا يمكن اختزاله إلى رقم إحصائي أخرس. الإنسان التاريخي يتحمل مسؤوليته،عن الإقامة من كل خطر أو أمام التيه الأنطلوجي الذي يشكل بنية الوجود البشري. هذا الوضع المتيه هو ما يغرق الانسان في الالتباس والمفارقات على مستوى إعمال الفكر في قضيته أي أسلوب الإقامة على الأرض. ذلك أن التيه لا ينبغي أن يتم تفسير برده إلى التقصير في الجهد أو سوء التقدير. إن الأمر يتعلق بعصور تاريخ حقيقة وجودنا التاريخي كما قاله عباقرة الفكر التأملي، شعراء ومفكرون، وكابدوا في ظله سؤال الإقامة التراجيدي الابدي.





ملـــف العـــدد

محمد نورالدين أفاية

في شعرية الفكر
اللعـــب البلاغـــي في نثريات بلقزيز

فلسفة الأدب



كيف يمكن التفاعل مع "الكون الفكري" الذي عَمِل وما يزال يعمل عبد الإله بلقزيز على نسج فصوله، ونصوصه، وقاموسه، سواء كان ذلك في شكل دراسات فكرية، أو سجالات إيديولوجية وسياسية، أو في هيئة متون يلتجئ فيها صاحبها تارة إلى السرد الروائي، وتارة ثانية إلى التأمل والتساؤل والبناء المفاهيمي، وتارة أخرى إلى الحوار الداخلي والشطح الوجداني؟ كيف السبيل إلى اختراق التعلق الصوفي لبلقزيز باللغة العربية، والتمييز فيها ما بين الميتافيزيقي والمَفْهَمي، بين جموح الذاكرة وحرارة الحاضر، بين الاكتساب والإبداع، بين النثري والشعري، وما بين الفلسفي والأدبي؟

كانت الفلسفة تشمل كل العلوم والحقول الفكرية كما هو معلوم؛ ولم يقتصد الفيلسوف النَسَقي في ارتياد مجالات الفكر والنظر كافة، وفي إخضاعها لنمط السؤال الذي يتبنيه. فكّر أفلاطون في قضايا السياسة والرياضيات والاجتماع والفن والأدب واللغة، ولم يُمثل وحده النسقية والشمول الذي كان يميز الفكر الفلسفي طوال فترات عديدة من التاريخ الفكري، سواء الغربي أو العربي الإسلامي.

لقد تمّ التعبير عن الفلسفة ما قبل ـ السقراطية بواسطة القصيدة والشذرات النثرية؛ ونحن نعرف تصور بارمينيدس للعالم من خلال قصيدته في الطبيعة"، وفلسفة هيرقليطس من شذراته المكثفة في اختصارها ودلالاتها؛ وبمعنى آخر لم يكن الفكر الفلسفي في بداياته اليونانية يحتاط من اللغة الشعرية والأدبية كوسيلة لترجمة تصوراته ورؤاه.

ومع ذلك يمتلك الأدب إيقاعًا تاريخيًا لا يستجيب دائما إلى منطق الاحتواء الذي تأسس عليه الفكر الفلسفي القديم والكلاسيكي؛ لأن الكتابة الأدبية، كشكل خصوصي من أشكال التعبير، سواء كانت شعرًا أو مسرحًا أو رواية أو قصة، تحوز تراثها ورموزها وأسماءها التي صاغت معالم فكرية قد لا تلتقي مع الفكر الفلسفي في فترة تاريخية محددة، وقد تشكل عنصرًا مكونًا من عناصر بنيان فكري لزمن مخصوص.

بالرغم من صور التساكن والتعايش التي عرفتها العلاقة بين الأدب والفلسفة، يمكن أن نقول إن هذين النمطين من الكتابة كانا دائما في حالة صراع

وبالرغم من صور التساكن والتعايش التي عرفتها العلاقة بين الأدب والفلسفة، يمكن أن نقول إن هذين النمطين من الكتابة كانا دائما في حالة صراع. يعتبر كل نمط أنه قطع أشواطا في سبيل تلمس الحقيقة أو اكتنه جملة حقائق؛ وبلغته التجريدية الصارمة في عقلانيتها أحيانا، والغامضة في صياغاتها أحيانا أخرى، كان الفيلسوف يدّعي الإحاطة بكثير من مستويات التفكير سواء كانت علمية أو فنية أو أدبية. ويمكن للأديب ذاته أن يقول إن حدود اللغة المنطقية لا تسمح بترجمة نبضات وأشواق وكشوفات ومشاعر تخترق العقل وتتجاوز صرامة القياس؛ ومن ثم فالحقيقة التي يبلغها الفيلسوف لا ترقى، حسب البعض، إلى مستوى قدرة المتخيل الأدبي على اكتناه الغامض بواسطة المجازات والاستعارات والصياغة البلاغية.

ويبدو أن العلاقة المتميزة ببعض أشكال الصراع بين الأدب والفلسفة تتغير معالمها حين نعثر على فيلسوف يسكنه أديب ينتفض على تكوينه الفلسفي، ليلتجئ إلى استعمال اللغة الشعرية، أو نصطدم بأديب يستدعي منا كثيرا من اعتبارات السؤال والمقاييس الفلسفية. فأسماء مثل أبي العلاء المعري، والمتنبي، والتوحيدي، وهولدرلن، ودوستوفسكي، وبروست، وكامو، ونجيب محفوظ، وإبراهيم الكوني، ومحمود درويش، وأدونيس... أسماء احتكرها التاريخ الأدبي والممارسات النقدية، لكن نصوص هؤلاء الشعراء والروائيين لا يمكن حصرها في مجال الأدب فقط، لأنها تكثف في إبداعيتها أبعادا فلسفية. كما أن فلاسفة مثل ابن طفيل صاحب قصة "حي بن يقظان" أو جان بول سارتر، وألان باديو وآخرون يُعتبرون فلاسفة، لكن الأديب فيهم كثيرا ما ينفلت من صرامة الفيلسوف ليترجم تصوراته وأفكاره بواسطة الرواية أو الشعر أو القصة أو المسرح. وهكذا يمكن للفيلسوف - الكاتب أن يضيف إلى الحقل الأدبي إسهامات لا تأتي من داخل هذا الحقل ذاته، كما يجوز للأديب المتفلسف أن يفتح سبلا للتساؤل قد تسعف الفيلسوف على تعميق كثير من رؤاه وتصوراته.

كثفت كتابات سارتر، مثلا، الفيلسوف والكاتب والروائي والمسرحي والباحث والناقد وكاتب المقالة والمناضل. كان يعتبر نفسه مثقفا كونيا لا تقتصر اهتماماته على ما يجري في وطنه الأصلي بقدر ما التزم بالانخراط والمساهمة في معترك حركات إنسانية تنزع نحو التحرر. هكذا يغدو الشعر والرواية والفلسفة أشكالا من الممارسة الحياتية، بل وتكتسي الكتابة أهمية أكبر بالتطبيق العملي لأنها ترشد الممارس وتسترشد به. وقد اعتبر "لوي ألتوسير" أن كل فلسفة تتضمن أدبًا مخفيًا، بل وذهب إلى القول إن الفكر الفلسفي لا يمكنه أن يتحقق إلا بشكل مجازي.

أشكال الصراع بين الأدب والفلسفة تتغير معالمها حين نعثر على فيلسوف يسكنه أديب ينتفض على تكوينه الفلسفي، ليلتجئ إلى استعمال اللغة الشعرية، أو نصطدم بأديب يستدعي منا كثيرا من اعتبارات السؤال والمقاييس الفلسفية

تضمّنت نصوص سارتر، سواء الروائية أو المسرحية أو النقدية، أفكاره الفلسفية حيث عمل على صياغتها بأساليب فنية أو أدبية جعلت من شخوصه أفكارا تتحرك في الواقع وتعبر عن ذاتها بالفعل. ولذلك لم يكن من الضروري، للإحاطة بفلسفة سارتر الوجودية، أن يكون القارئ لأعماله الأدبية مُلمًّا بالفلسفة، في شموليتها، لكي يفهمها ويتفاعل مع شخوصها وأفكارها.

قد يبدو من الصعب تعميم نمـوذج سارتر على كل الفلاسفة أو الأدباء. فما يهمنا هو التأكيد على أن الفلسفة، المعاصرة بشكل أخص، انتفضت على كثير من المقاييس العقلانية الصارمة التي تميزت بها الفلسفات الكلاسيكية، وانتهى عدد كبير من المهتمين بالفكر الفلسفي المعاصر إلى القول إن المسألة لا تتعلق بمجال معرفي أو إبداعي معين بقدر ما تشمل قضية جوهرية يمكن تلخيصها في قضية الكتابة. وهذا ما يتبيّن للمهتم بكتابات فلاسفة الاختلاف الفرنسيين، ولا سيما جان بيار فاي، وجيل دولوز، وجاك ديريدا، أو ألان باديو.. حيث قاموا في أعمالهم بتكسير الحدود بين الأدب، والإبداع بشكل عام، والفلسفة، وهذا ما يبدو لي ينطبق، أيضا، على عدد من المفكرين العرب، ومنهم عبد الرحمان بدوي، وزكي نجيب محمود، وعبد الله العروي، وعبد الكبير الخطيبي أو عبد الإله بلقزيز، وغيرهم.

غير أن هناك فارقا ما بين اتخاذ موضوعات الإبداع منطلقا للتفكير والتأمل، مثل ما يقوم به الفلاسفة عند دراستهم للرسم، وللرواية، وللشعر، وللسينما.. وما بين انتقال- أو تحوّل أو ارتحال أو عبور- الفيلسوف إلى الكتابة الأدبية بشكل مباشر، سواء كانت شعرا أو رواية. ولا نعدم الأمثلة في هذا المقام.

الكتابة، الإبداع والذاتية في المغرب

أحسب أن تناول موضوع الكتابة يتطلّب التساؤل عن موقع الإبداع في الممارسات الثقافية. ذلك أن الكاتب، أو المثقف العصري في المغرب، ظاهرة حديثة نسبيا في التاريخ الثقافي، بحكم أن المغرب، باعتباره سؤلا ثقافيا وفنيا وجد نفسه، وما يزال بأشكال مختلفة، محاصرا ببنية ثقافية تنزع إلى التحفظ عن المغامرة الإبداعية أو تتبرّم منها وتعترف، في الغالب الأعم، بما يمجّد التكرار وينخرط في المعايير والنماذج التي تستريح لما يكفل إعادة الإنتاج والاطمئنان إلى المألوف. لذلك يلاحظ أغلبية الباحثين والمفكّرين القوة الهائلة التي تمتلكها الثقافة الأصولية والقدرة التي تحوزها على الاستمرارية والتجدد، بحيث تستطيع، في كل مرة، تغليب الماضي على الحاضر. وهذا ما ولّد ثقافة نخبوية ذات بنية استنساخية، ومخيلة تكرارية (على عكس المخيلة الإبداعية)، بل وحين نعثر على نزوعات إبداعية تحتفل بالذات، حتى ولو كانت بطيئة وغير ذات مفعول كبير في الوجدان والوعي، فإنها غالبا ما تضيع في خضم التقليد الجارف أو تجد نفسها "تتفاوض" على مقاييسها ومبادئها بل وعلى لغتها وخيالها.

ومع ذلك شكّل عقدا خمسينات وستينات القرن الماضي مختبرا حقيقيا للنزوع الإبداعي المغربي، في الفكر والكتابة. دشنها محمد عزيز الحبابي سنة 1954 بكتاباته الفلسفية حول "الكائن والشخص"، وبنصوصه الإبداعية الروائية والشعرية، على بساطتها التخييلية. ثم تحركت محاولات متنوعة في عقد الستينات، الذي أعتبره مختبرا لنوع من "الحداثة المغربية" في الكتابة، حيث انطلقت حركة التأليف في الرواية، والشعر الحديث، والنقد، والمسرح،

غير أن هناك فارقا ما بين اتخاذ موضوعات الإبداع منطلقا للتفكير والتأمل، مثل ما يقوم به الفلاسفة عند دراستهم للرسم، وللرواية، وللشعر، وللسينما.. وما بين انتقال- أو تحوّل أو ارتحال أو عبور- الفيلسوف إلى الكتابة الأدبية بشكل مباشر، سواء كانت شعرا أو رواية

والتشكيل.. وعملت نخبة تنويرية على التعبير عن نوع من الذاتية في بحثها عن الإثبات والاعتراف؛ غير أن هذه النزوعات تعرضت للإجهاض والتشويش بسبب مختلف أشكال العنف والاستبداد المُقنّع بالتقليد. وأعتبر أن الحرب التي خيضت ضد الذكاء والخيال المغربي وضد النزعات التحديثية التي عبّر عنها عدد لا بأس به من المثقفين والمبدعين ما يزال يؤدي بسببها المغرب ثمنا باهظا إلى اليوم. لأنه لا مجال لتصور الإبداع من دون اعتباره تبرمًا من الممنوعات التي تسحق، بشكل واع أو لاواع، الروح الإبداعية.

ولأن المغرب أضاع فرصة تاريخية لبناء ذاتية مبدعة، فإننا نلحظ، اليوم، كيف استأسدت الاتجاهات الداعية إلى منع الفن والإبـداع، والحد من التفكير العقلاني، ومحاصرة المخيلة الابتكارية. لاشك في أن نهاية تسعينات القرن الماضي شهدت مقدمات ومقومات محاولات سردية وخيالية جديدة، وأشكالا متجددة للكتابة، في الرواية، والشعر، والسينما، والموسيقى...حيث برز جيل جديد من الروائيين، وانخرطت النساء في معمعة الكتابة والتأليف في عالم كان حكرا على الذكور؛ وتمكنّ من تهجير غضبهن وقلقهن ومكبوتاتهن التي تراكمت مع الزمن، وجثمت على عقولهن وأجسادهن، واخترن فعل الإدانة لمختلف أشكال القهر، بالكتابة والخيال والإبداع.

هل يمكن القول إن المغرب دخل إلى زمن سردي وتخيلي جديد منذ أواسط تسعينات القرن الماضي إلى اليوم؟ وهل نحت وينحت مبدعوه "براديغم" إبداعي جديد؟ وإلى أي حد يشكل هذا النزوع تكثيفا لذاتية تتحرك في مختلف حقول الإبداع والكتابة ترنو وتتشوف إلى الاعتراف؟

لا جدال في أن هذه الأسئلة تتضمن بعض عناصر الجواب، وأحسب أن المبدعين المغاربة دخلوا، بالفعل وبالرغم من كل أشكال الارتكاس والتقليد، في أفـق تخيلي مبدع، يمثله جيلان من الكتاب والمبدعين، الذين انتقلوا من تخصصهم الفكري "الأصـــلي" – الفلسفة عموما- وانخرطوا في الكتابة السردية. حصل

كل الأفعال الفلسفية، وكل جهد للتفكير في التفكير، باستثناء المنطق الصوري (الرياضيات) والرمزي، هي أفعال لسانية من دون منازع

ذلك، في البداية، مع محمد عزيز الحبابي، ثم مع عبد الكبير الخطيبي، وطاهر بنجلون، وإدموند عمران المالح، وعبد الله العروي، ومبارك ربيع، وميلودي شغموم، وبنسالم حميش، ومصطفى المستاوي إلى موليم العروسي، ومصطفى الحسناوي، وسعيد بنسعيد العلوي، وعبد الإله بلقزيز....ومهما كانت نسبية التوفيق والقدرة التخيلية في الكتابة الروائية لبعض هؤلاء الكتاب أو محدوديته؛ وهو أمر موكول للنقاد المتخصصين، فإنني سأتوقف، قليلا، عند ما يمكن تسميته ب"شعرية الفكر"، أو "الفكر الشاعر" الذي تكثفه "نصوص" عبد الإله بلقزيز، وبالخصوص منها "رائحة المكان"، "ليليات"، و"على صهوة الكلام".

بلقزيز والكتابة الشاعرة

إنني أنطلق من أطروحة مفادها، على غرار ما يقول به "جورج شتاينر"، أن "كل الأفعال الفلسفية، وكل جهد للتفكير في التفكير، باستثناء المنطق الصوري (الرياضيات) والرمـزي، هي أفعال لسانية من دون منازع"، فهي تفترض نسج خطاب بواسطة الكلمات والنحو؛ وسواء كان الخطاب "كلاما"، وعبد الإله بلقزيز له شغف استثنائي لامتطاء صهوته، أو كان كتابة "فإن أسلوب صياغة القضية الفلسفية وطريقة توصيل حججها يخضعان لديناميه القول الإنساني وحدوده".



لذلك تمثل اللغة "مسكن وجود" بالنسبة لكاتبنا، واعتمادا عليها ومن داخلها يفترض في التفكير الفلسفي وغـيره، كما يعتبر دولـــوز، إبداع

تمثل اللغة مسكن وجود بالنسبة لكاتبنا، واعتمادا عليها ومن داخلها يفترض في التفكير الفلسفي وغيره، كما يعتبر دولوز، إبداع أنماط جديدة من التفكير، أو وضع تصور جديد للفكر

أنماط جديدة من التفكير، أو وضع تصور جديد للفكر، أو بالأحرى إنتاج تصور لما نعنيه بـ "التفكير" يكون مُلائمًا ومُنصتًا، سواء لما يعتمل في الذات من مشاعر ورؤى، أو لما يجري في العالم؛ إذ إن ما نبحث عنه في الفكر وفي الفلسفة هو صورة جديدة لفعل التفكير، ولنمط اشتغاله. ومن هنا الأهمية الفكرية الخاصة الذي تكتسيها "نصوص" عبد الإله بلقزيز من حيث اعتبارها صياغة لأسئلة قلقة تهم الذات والوجود والقيم (روزمانة قيم نعثر عليها في تأملاته، من صداقة، ومحبة، واعتراف...)، كما هي أسئلة تتأمل أو تتطلّع إلى تأمل موضوعات المكان، والزمان، والمعنى، والقراءة، والكتابة، واللغة، والشك، والموت، والمفهوم، والمرأة. بديهي أننا كثيرا ما نعيش على صورة ما للفكر؛ وقد نملك قبل التفكير فكرة غامضة عما يعنيه فعل التفكير، أو ما يمكن أن يحمله من وسائل وأهداف. وفي الفلسفة، كما يرى دولـوز، يمثل المفهوم ما يمثله الصوت بالنسبة للموسيقى، واللون عند الرسام. يبدع الفيلسوف المفاهيم، بموضعها داخل "مسار مفهومي" كما يضع الموسيقي لحنه داخل "مسار موسيقي". والغاية من ذلك تظهر في محاولة تشكيل مفاهيم تتفاعل وتتشابك وتتمفصل فيما بينها بشكل رفيع ومتمايز للانفلات من المفاهيم الثنائية، كما من ضجيج اليومي وسطوة الفكر العادي، وإبراز "الوظائف المبدعة" في الفكر، ومنح الأشياء حقيقة جديدة، وتوزيعًا جديدًا، وتقطيعا هائلا".

ويصرُّ عبد الإله بلقزيز في "نصوصه" على وضع "هندسة" دقيقة لموضوعاتها ولفقراتها، وكأنه يؤلف قطعًا موسيقية ينحت أزمنتها، وإيقاعاتها، ورنّاتها، وأصواتها، وتموجاتها. وبقدر ما يبدو على هذه الهندسة من صرامة واختيار في البناء والتأثيث، فإنه يعطي لنفسه الحرية المطلقة في التعبير، وفي سبك الكلمات والأوزان. بلقزيز شاعر، أو مُفكّر يلجأ إلى الشعر أو يمتح منه، بوضوح أحيانا وبمواربة أحايين عديدة، لكتابة ما يكتب. ولعل الاستهلال -الإهداء إلى الشاعر محمود درويش، في القصيدة التي دشّن بها "نص" "رائحة المكان"، يكشف الكائن الشعري الذي سكن بلقزيز منذ زمان، وينفلت من بين أصابعه بين الفينة والأخرى، حتى في بعض كتاباته النظرية. أما "النصوص"، حتى وإن تقدمت في شكل شذرات وحِكَم، وتأملات، فهي مطروزة على إيقاعات شعرية. وهو في هذه القصيدة لا يتردّد في البوح قائلا:

مــــا دلّـــنـــي عـــليَّ
ســـــوى قـــلــمــي،
وبـضـعُ مـفـردات أدْمَنْتها
في الـكـتـابـة، ورصَـفْـتُـها
عـنـد مـفـترق الـطـريـق
المـــقـــفـــل إليَّ.
ومـا دلّـنـي عـليَّ اسْـمـي
حين أَذِنْــتُ له بـأن يكون
اســـــمـــــي،
وعـــنـــواني وخـصـمـي،
ونـديمـي في ليل الـسـؤالِ
الـبـهـيـم المـبـعـثر
فـــــي كـــلامـــي.

يرى بلقزيز أن الغوص في الكون الشعري يمثل "هروبًا" من زحمة أو من ضيق الكلام. والكلام، هنا، يتشابك مع مختلف المعاني التي يمكن أن تحملها اللغة والكتابة. "ما الكلام إلاّ أنتَ وقد أفلَتتْ أناك من عِقالك. يكون الكلام ما تكون، وتكون الكلام حين يكون..". فهو يُقر، بل ويَقرن الكينونة، أي كينونته، بالشعر، حين يقول: "كُنْ شاعرًا حتى تكون، أو انصرف عن نفسك كما الأشياء عن بعضها تنصرفُ أو تدولْ. الشاعر يقول ما يقول لأن الأبدية تسكنه وطيفَها عن قصيدته لا يزولْ". والهروب المومئ إليه أعلاه لا يعني الاستقالة من مواجهة مفارقات الحياة، بل هو "الهروب الشجاع... تنتصر به على الفراغ وعلى فرار المعنى الحار

من بين أصابعك". يتعلّق الأمر بحرص دائم على المعنى في زمن يتعرض فيه المرء لكل أشكال الحصارات التي يفرضها اليومي، "وإن لم تسعفك القصيدة فترسّل. ما همَّ إن أعْيتك حيلة الشعر وضوُل بين أصابعك وزنُ اللغة المختالة في موكب الصور. على المعنى العميق ألاَّ يضيع منك لمجرّد أنك لم تَعدَّ له زِفافًا لغويًا يليق به". بل "ولست تستطيع الإضرابَ عن الكلام أمام إغراء المعنى ولو أصاب اللغةَ خُرسٌ لفظيٌ". وفي ذلك يكشف بلقزيز كيف لعبت الفلسفة دورها في تشكيل نظرته للأشياء حين يعلن "تعلّمت من الفلسفة كيف أبتعد قليلا عن المرئيِّ لأراه أكثر، وكيف أُغمِد المقولاتْ في ما وراء سطحه المحسوس" .

في "نصوص" عبد الإله بلقزيز انشغال دائم بسؤال المعنى لدرجة اعتباره هاجسًا يحضر في ثنايا الألفاظ والجمل التي يحرص على انتقاء موادها بحذاقة لامتناهية. تحضر أسئلة اللغة، والكتابة، والأسلوب، والقاموس، والإيقاع، لكن انشغاله بالمعنى كبير لدرجة إقراره بأن "لا شيء أشد استعصاء على المعنى من المعنى". وليس من نهج لبلوغ المعنى سوى السؤال باعتباره "شرف المعرفة ومهنة الخارجين عن النظام"، بل إن المعنى هو "ما نبذُرُه في تربة الأشياء لنتميّزَها؛ ما نسقيه بماء السؤال". ويضيف بلقزيز إلى السؤال والأشياء والمعرفة عامل الخيال الذي يضعه في موقع رافعة، إن صحّت المجازفة، لعملية بناء المعنى، وكأنه في ذلك يستلهم أفقا كانطيًا في فترة استعادته فعل الخيال في عملية تشكّل الفهم. ف "المعنى ما يتخلّق، بعد مخاض".. و"المعنى متعدد في واحد"، كما أنه "صناعة، وبضاعة نفيسة... المعنى ما فاض عن حدّ المألوف في الدلالة، وإن كانت بصمَتُه في الكلام غميسةً".

ويعتبر بلقزيز، في كل الأحوال، أن النظر، وهو يقصد كل مستويات النظر، يفترض اثنين:"واحد لاِحْتساس الأشياء والثاني للبرهان. ابحث عن الاثنين...للعين أفقٌ وللقلب آخر، وأنت بهما تحتاز فضيلتين... فالمعنى ما تصنعه، ما تخلَعُه على الأشياء".

ولأن بلقزيز يربط قضية المعنى بالذات، بالمعنى السقراطي، والديكارتي، والكانطي، أو بما شئنا من المستندات الفلسفية التي أعلت من شأن الأنا أو الذات في إنتاج المعنى، حيث يقول إن "المعنى لا أحدْ إلاَّكْ: إن أنت أدركتَ نفسَك بنفسك، والمعنى سواكَ: إن أضعْت ذاتك في ذاتكَ". والمعنى "يزيد من حصّة الكون في عقلكَ، ويعلّمك أبجدية الفناء في جسد القصيدة". وهو في هذا الشأن يدعو إلى الاحتراس من غرور اكتساب المعنى أو السقوط في اليقين، لأن "أشد أنواع اليقين بُؤسًا أن تتعالم. أشدُّ أنواع اليقين بأسًا أن تتحالم. لا يكون اليقين يقينًا إلا بعد وجبة شكٍّ موجعة وحمّام سؤال من جحيم... فاليقين ما ظلَّ الشكُّ يحرسه من اليقين، ما ظلَّ يُطهره من اطمئنان أبْلَه".

من هنا الأهمية الوجودية التي يمنحها عبد الإله بلقزيز للكتابة، وفضلا عن أسئلة اللغة، والأسلوب، والقاموس، والإيقاع، والمعنى... يعتبر أن للكتابة "وظيفة علاجية"؛ إذ "وحدها تحرّرك من الكآبة... وفيها عقار روح أصابها السقَم وبلسمُ جرح يهتاج به الألَمُ". وفي سياق نزوعه الدائم إلى رفع الالتباسات المُسَيجة للمعنى والمُشوشة على الفهم لا يتردد بلقزيز في توجيه "أمر داخلي" له (لذاته) يدعوه إلى الكتابة لكي تكتب ما "تراه وما لا تراه وما قد تراه ليرتفع الغموض عن الأشياء وينداح العدمُ". بل إنه يشبه الكتابة بالأنثى التي تراوده، "تحسبها بين يديك فتصدّكْ وتُشيحُ عن إغرائها فتحضُّكْ". ويقول "كلّما كتبتُ طرِبتُ... وحين أكتب لا أكذب؛ أقول ما لا ينْقال... أُطلق الجنون من جنونه كي يتعقّلَ أكثر، أستصحبه شعرًا وألجمه نثرًا... وحين أكتب لا أهذي... وكلما كتبتُ هربتُ قليلا منّي إلى قبلي، كي ألقيَ التحية على أولِ التكوين، وأدربَ حروفي على التذكر... وأكتب لأتخفّف من شحوم الهمّ؛

كلّما كتبتُ طربتُ... وحين أكتب لا أكذِب؛ أقول ما لا ينْقال... أُطلق الجنون من جنَونه كي يتعقّل أكثر، أستصحبه شعرًا وألجمه نثرًا... وحين أكتب لا أهذي... وكلما كتبتُ هربتُ قليلا منّي إلى قبلي، كي ألقيَ التحية على أولِ التكوين

موزّع ما بين الشاعر الساكن فيه وبين نزوعه الوجودي الدائم إلى التمكن من لغة الموسيقا، التي جعل منها رفيقا وزادا روحيا يطعّم به الحس والوجود، ومُقرٌّ، في نفس الآن، بصعوبة فكّ لغز لغتها ما دامت للموسيقا أسوار، وأسرار، وأوتار بل وصولجان به تعلو مقامًا على اللغات وتصولْ.

الذاكرة مرهقةٌ حين لا تجد طريقةً لتنظيم روايتها..".

وما دامت الكتابة عند عبد الإله بلقزيز أنواعا، وأنماطا، وقواميس، وإيقاعات، فإنه يستحضر فيها كل المَلَكات التي يحوزها، من تذكّر وتخيل واحتساس وتعقل. الكتابة لعب جدّي في الأزمنة داخل الأمكنة، لأن للأمكنة وقعاً سحرياً على وجوده وذاكرته وإدراكه للأشياء والناس، ولأنه جرّب وما يزال يجرّب الحرث في قواميس كل أنواع الكتابة: مقالة، وبحثا، وتأملا، وسردا، فإن شاعرًا يسكنه، ويحضر حتى حين يكتب النثر، بل يتداخل الشعر والنثر في الكتابة لديه. ويمكن أن لا نتوقف عن إعطاء المستندات النصية على ذلك. فهو يصرح بأنه قرض الشعر كثيرا، وأسهب "في التمرين على النقائض والحماسة، وعلى غَزَل أبعثه في رسائل بلا عنوان". كما يعترف أنه بحث "عن طعم القصيدة في غيرها؛ النثر صنوُها حين يتبذّخ في البلاغة وضُرّتُها. في القلب يجتمعان وفي خزين الذاكرة، وعلى الانتباه يستوليان حين يشدّ الخيال الرحالْ. في رأسي يتزامنان ويتعاقبان كموجات حرٍّ وارتعاشٍ من حمّى تسري في جسد، وتُفَصّد الأوصالْ. كلما تخيّرتُ بينهما تحيّرتُ، ومَسّني مِن اليقين القليلُ ما يشبه المُحالْ. امرأتان تتبادلان التباهي، أمامي، بما ملكتْ أيمانهما من نفائس المعادن، وما ملكتا، كلتاهما، من آيات الجمالْ". إلى أن يقول "لا أكتب شعرًا، حين أكتب، ولا أكتب نثرًا؛ أعبُر الحدود بين مملكتينِ حصينتين مثلما يفعل المهرّب سرًّا. أخشى على كلامي من الجمارك وحرّاس الحدود، وألعن في سرّي الدهاقينَ وسدنةَ المعابدْ، يزنون، بأصدإ الموازين، متاع الروح واللسان، ويدقّون إسفيناً بين الترسُّل والقصائدْ".

في تأملاته التي تجمع ما بين الرغبة في تحديد الكلمات والأشياء والمفاهيم وما بين النزوع الشعري لصياغة الأفكار والأحاسيس، وفي معمعة عرضه لعلاقته بالكلام واللسان والكتابة ضمن اختيار أسلوبي يُظهر فيه حنكة لافتة على البناء والتأثيث والهندسة والتمكن من قواميس اللغة وأنواعها، ينفلت لبلقزيز، أحيانا، إقرار بضعف لغوي أمام نمط من الإبداع يعتلي به إلى مستويات لا تضاهى من التجريد والسمو، والمتمثل في الموسيقا. ويعترف، استنادا إلى صاحبه النفري، أنه "كلّما اتسعت الرؤية، ضاقت العبارة"، وينتبه، في سياق بَوْحه بهذا التوتر الكبير فيه مع اللغة، كما يقول، إلى "أن الموسيقا تقولني بما لا يستطيع اللسان". وأن الأصوات تقول "ما لا تقول الكلمات". فالموسيقا، عنده، "عادلة"، "توزّع الفرح والحزن بالقسطاس، تخرُج منك حين تدخُل إليك، تلقي بين يديك الأدوات لتُكوّن العالم من حولك، لتشيّد الصورَ التي أنت صانعُها من حطامك".

موزّع ما بين الشاعر الساكن فيه وبين نزوعه الوجودي الدائم إلى التمكن من لغة الموسيقا، التي جعل منها رفيقا وزادا روحيا يطعّم به الحس والوجود، ومُقرٌّ، في نفس الآن، بصعوبة "فكّ لغز" لغتها ما دامت للموسيقا أسوار، وأسرار، وأوتار بل وصولجان "به تعلو مقامًا على اللغات وتصولْ". فهي، عنده، كالحياة، أو "كسرّ الحياة فيك"، "تألفها وتجهلها... أصواتُها جُمل وحروف مبهمة التركيب". ومع ذلك يثبت بلقزيز، في كل مرة كتب فيها عن الموسيقا، أن له مع لغتها تفاعل لا يخطئه المتتبع لهذا البعد الجمالي والوجودي لاهتمامه. كتب عن الموسيقا العربية الحديثة، وتماها، بشكل شبه عضوي، مع المؤلفات الموسيقية لمرسيل خليفة والرحابنة من فيروز إلى زيـاد. لم يقتصر فقط على أغاني مرسيل التي عُرف بها فقط (من قبيل أغاني العاصفة وغيرها) وإنما انتبه مبكرا إلى مؤلفاته الموسيقية الأركسترالية، من "كونشيرتو الأندلس" إلى "شرق" مرورا بمقطوعات بالغة الشاعرية والتوتر التي ألفها خليفة في شكل سمفونيات، أو مداخل موسيقية لقصائد وأغاني ملحمية مثل تلك التي ألفها حين لحّن قصيدة "أحمد العربي" أو "الجسر"..إلخ. وإذا كان لدرويش وقْع مركب

على الكيان العام لبلقزيز فإن القراءة الغنائية والموسيقية لبعض قصائده من طرف مرسيل خليفة أجج النزوع الرومانسي الذي يحرك بلقزيز وزوّده ببعض مقومات التعالي الذي يتشوّف إليه. كما هو الشأن أيضا مع تراث الرحابنة والمغامرات التأليفية لزياد الرحباني. أما فيروز فأحسب أن صوتها وحضورها البهي في الوجود والأداء يمثلان مصدر إلهام يصعب إيجاد تسمية مناسبة لوصف تأثيرها فيه وعليه.

ليست الكتابة عند عبد الإله بلقزيز تمرينًا لغويًا أو لهوًا أو فرصة لتفريغ ما يتراكم في النفس والذاكرة والجسد، وإنما هي حاجة وجودية لديه. مسكون بقواميسها، وبلغاتها وبإيقاعاتها. يركب صهوتها ويصول في الاتجاهات التي يقرر هو ارتيادها وبالطريقة التي يقرّر. في شكل مقامات، أو إيقاعات شعرية، أو صيغ تقريرية، أو نظرات تحليلية، أو كتابات سردية. يكتب لإعلان ذاتية ترفض أن تتعرّض للضياع، ولتأكيد فردانية تعترف بصعوبة بالآخرين بشرط توفرهم على الحدود الدنيا من الآدمية. وبالرغم من كل الجدّية والصرامة التي تظهر على كتابة بلقزيز، كما على سلوكه الحياتي فإنه يتقدم بوصفه كائنا "أخلاقيا"، فضلا عن التزامه بالهاجس الجمالي الدائم لديه، في كل شيء. عند الكلام، والكتابة، واللباس، والتواصل، والحركة، والعطاء. حتى وإن حَضَرت في الأمر اختلافات، في السياسة أو في قراءة التاريخ، فإنه لا يتخلى عن هذه الشروط إلا لمامًا، أو مُكرهًا، وهو نادرا ما يقبل لنفسه أن يكون في هذه الوضعية.

وفي كل الحالات فإن مجهودات بلقزيز وكتاباته كافة تصب في نوع من الرجاء في جعل الفكر ليس مجرد أداة لتحسين شروط الحياة بل عنصرا مكوّنا لنمط العيش والوجود. وكأني به يستلهم أبيقور الذي يُعرف الفلسفة بأنها "نشاط يمنحنا الحياة السعيدة من خلال الخطاب والبرهنة".

الكتابة، المعنى ونمط العيش

انطلاقا من أي نمط من الفهم، واعتبارا لأية إرادة يمكن جعل "حياة عادية" تهتدي بالفكر والكتابة؟ وإذا سلمنا بكون هذه الحياة تفترض اختيارا وجوديا يتناغم، أو ينسجم مع كتابة أو مع فكر، أو مع فلسفة ما، فما هي هذه الفلسفة التي يمكنها أن تؤدي، اليوم، إلى محاولة ترتيب شؤون حياة تسترشد بمبادئها؟

طُرِح هذا النمط من الأسئلة بصيغ مختلفة عبر تاريخ الفكر الفلسفي منذ سقراط، مرورا بالأبيقورية والرواقية، ونيتشه إلى فوكو والانفتاحات التي اقترحتها كتابات "بيار هادو" Pierre Hadot. يتمثل التفكّر أو التفلسف، أولا وقبل كل شيء، في ممارسة تنتظم بطريقة عقلانية، حيث يلتقي الحق بالخير بفضل نوع من "التمارين الروحية" على اعتبار أنها "ممارسة إرادية شخصية تتوخى تحقيق تغيير الفرد، وتغيير للذات".. إنها فهم مغاير يستدعي القول إن "الفلسفة، برمتها، تمرين، سواء أكان خطابا تعليميا، أو خطابا داخليا يوجه ممارساتنا"، كما يقول "بيير هادو".

يتعلق الأمر، هنا، بأهمية الاقتناع بالبعد المعيش للكتابة وللفلسفة بوصفهما يجمعان بين النظر والعمل، ويسمحان بالانخراط في بناء مقاربة فلسفية تعبر عن إرادة العيش بشكل مختلف، وذلك بإعادة النظر في رؤيتنا لذاتنا وللعالم؛ واستهداف نوع من الوجود يسترشد بتوجه عقلاني أو مفكر فيه بطريقة عقلانية دون استبعاد الملكات المكونة للكائن من تذكّر، وحواس، ومخيلة. لأن مجرد اللعب بالمفاهيم بدون أن تكون لها انعكاسات على حياتنا عبارة عن اختزال للفكر في لعب تأملي. وهكذا تتطلب عملية حل رموز العالم، الانفكاك مما هو معتاد، كما أن التطلع إلى الحقيقة يفرض نوعا من الخصام مع الآراء الرائجة والممارسات المكرورة، في حين أن القبض على أعماق الوجود الإنساني يستلزم الحفر تحت سطحه، كما يقول أبيقور.

يتعلق الأمر، هنا، بأهمية الاقتناع بالبعد المعيش للكتابة وللفلسفة بوصفهما يجمعان بين النظر والعمل، ويسمحان بالانخراط في بناء مقاربة فلسفية تعبر عن إرادة العيش بشكل مختلف، وذلك بإعادة النظر في رؤيتنا لذاتنا وللعالم

تنتج الكتابة، عند عبد الإله بلقزيز، متعة لا متناهية، وتنتهل من ابتهاجها ومن مصدر لذتها الخاص ما دامت هي، في عمقها، ترجمة للرغبة المتفتقة من الجسد الكاتب وهي تنسج رموزها داخل فضاء الغياب والحضور

تنتج الكتابة، عند عبد الإله بلقزيز، متعة لا متناهية، وتنتهل من ابتهاجها ومن مصدر لذتها الخاص ما دامت هي، في عمقها، ترجمة للرغبة المتفتقة من الجسد الكاتب وهي تنسج رموزها داخل فضاء الغياب والحضور.

ومن هنا ضرورة التفريق في نصوصه بين الراوي وبين الكاتب. إننا لا يمكن اعتبار "روايات" بلقزيز ترجمة لمسار "أوتوبيوغرافي"، أو النظر إلى نصوصه ونحسبها ذاتية تتعلق بصيرورة شخص مادي بعينه فقط، بل تتضمّن هذه النصوص من الواقعي والمتخيل، أوالتأملي والمَفْهَمي إلى درجة يصعب معها ضبط العلاقة بينهما. إنه يبدو، مع توالي النصوص، وكأنه يندرج ضمن ما يسميه الخطيبي ب " سيولتي الهوياتية" Ma fluidité identitaire.

ولعل ما يستوجب اعتباره، في هذا السياق، هو أن الكتابة، هنا، ليست وسيلة من وسائل التعبير عما يجري في الواقع، أو أنها أداة بها يتمكن الكاتب من القيام بعملية انعكاس رمزي لما يعتمل داخل المجتمع، بل إن الكتابة نمط حياة، ومن خلالها ينخرط الكاتب في الصراعات التي تعبر عن التبادل الاجتماعي. غير أن انخراطه ليس ككل أشكال الانخراط بحكم أنه يعمل على خلق زمنية مختلفة تتنابذ مع الزمنية السائدة، ولا يكف عن تغيير أساليب الكتابة وفضاءات النقص فيها بحثا عن كتابة مستحيلة الاكتمال دوما .

وإذا كانت الكتابة، بشكل عام، تكثيفا رمزيا لحالات اجتماعية وثقافية ونفسية، وتجاوزا للمألوف والراكد، ونداء مؤثرا لخلق جسور مغايرة للنمط التقليدي من التواصل، سواء كانت تواصلا مع الذات أو المرأة أو العائلة أو القيم أو الماضي أو الغير، فإن الكتابة الأدبية والتأملية لعبد الإله بلقزيز هي بحث دائم عن نص مستور. إلا أن الذات الكاتبة، داخل سياق أصالتها، تُلغَى ضمن صيرورة فعل الكتابة، لأن شخصيتها توجد في عملية الكتابة بوصفها نتيجة ووسيلة لها. هكذا تصبح أنا الكاتب أنًا "نصية" إذا صح التعبير، تصوغ تفاصيل هويتها داخل ثنايا الكلمات والجمل والشخصيات.

وبفضل الرصيد المعرفي الذي يحوزه الكاتب ترقى الكتابة إلى مستوى جمالي متقدم ويمنحها أبعادها الفلسفية فضلا عن طبيعتها الأدبية. ومن ثم يغدو التداخل بين الفلسفة والأدب عنصر إغناء لعملية الكتابة، سواء كانت روائية أو نقدية أو شعرية. حيث تتأسس كتابة مغايرة تصوغ الزمن بمخيلتها الخاصة وأسلوبها المتميز، وتنتج قارئا يتحرر من زمنية الانغلاق السائد لترمي به إلى فضاءات التخيل والتحرر من شروط التكرار ووضعية الاستهلاك؛ أي خلق قارئ مبدع، هو بدوره، ومنتج لنص آخر في سياق قراءته، حتى يحصل ذلك التواصل الضروري الذي يستهدفه الأدب باعتباره نداء وإرسالا، وعنصرا للتأثير وخلق التبادل.

ولذلك ليس التفكير أو التفلسف مجرد تفكير في ما أنتجه الآخرون أو تأمل في ما يتقدم إلينا من معطيات الوجود، وإنما هو مسألة بناء. فلا معرفة بدون بناء مستمر ما دام الوجود مَدّ دائم flux، وفي سياقه يتبدل كل شيء، بحكم أن الحياة تعاقب أحداث؛ والكتابة تمنح قدرا من الحيوية بقدر ما توسع دوائر الممكن.

يعتبر دولوز أن كل فيلسوف كبير هو كاتب كبير، حتى وإن عبر عن شك فيما لو كان يمكن أن يعتبر نفسه كاتبًا في الفلسفة أم لا

يعتبر دولوز أن كل فيلسوف كبير هو كاتب كبير، حتى

وإن عبر عن شك فيما لو كان يمكن أن يعتبر نفسه "كاتبًا في الفلسفة" أم لا. من هنا أهمية النظر المتجدد في فعل الإبداع والتساؤل عمّا يفترضه من اشتغال على اللغة وعلى اختيار فني وجمالي. فالكتابة تنويع على اللغة على أن لا تقتصر على المستوى الخطابي أو البلاغي أو على التنويع في ذاته، مهما كان مختلفًا، وإنما أن تقترح تنويعًا يضيف بُعدًا أو معنى جديدًا بوصفه توليدًا للفوارق، وفعل صيرورة.

اعتبارا لما تقدم يمكن القول إن فعل الكتابة والتفكير عند بلقزيز يجمع ما بين الانخراط العملي والمغامرة المَفهَمية، وأنه يحرص على الشكل من خلال عمليات صقل polissage الكلمات وتطريزها، وبأناقة قلَّ نظيرها؛ لأن التعبير، عنده، هو إحدى الأدوات التي تساعد على الإبداع المَفهمي، حتى لو تقدَّم صاحبه بكونه لا يقوم سوى ب"تخيلات" fictions أو بتأملات تجعل من الذات جغرافيتها الأولى، أو حتى وهو يواجه أسئلة الوجود، والحياة، والعشق، والجمال، أو يتشوَّف إلى الزمن الجميل الذي يصر على اعتباره ذلك الزمن "الذي تصنعه أنت لا ما يُعَمِّدُه الزمان. الزمن الجميل فكرةٌ، أو وردةٌ، أو أغنيةٌ، أو امرأةٌ، لا تضيق بها الذكرى ولا يغشاها نسيان. كُنْ جميل الروح ترى الجمال. كُنْ وديع القلب يأتيك في آنِكَ أو في غدِك، فلا تهيمُ به ولا ينازِعُك المكان".



ملـــف العــدد



عبد الهادي مفتاح

الفلسفة والأدب

"إن اختيار الكلام أصعب من تأليفه."

[ابن عبد ربه: "العقد الفريد"]

يعتبر هذا الموضوع الذي يندرج تحت عنوان: "الفلسفة والأدب"، موضوعا إشكاليا بطبعه ونقديا في أصله؛ فهو يروم استقصاء وفحص طبيعة العلاقة التي تربط بين حقلين معرفيين يشكلان ممارسة انسانية تندرج ضمن نسقين اجتماعيين هما نسقا العلم والثقافة. ولا شك أن هذا البعد الإشكالي هو ما يعطي لنا لأول وهلة بشكل ملفت للنظر من خلال أداة الربط الماثلة في واو العطف، إذ سرعان ما تعصف بذهننا لتوجه اهتمامنا صوب التفكير في طبيعة العلاقة التي تجمع بين الفلسفة والأدب، متسائلين عما بينهما من اختلاف أو ائتلاف؟ وعما إذا كانا يتقاطعان ويتكاملان أم يتباعدان ويتنافران؟ وهل يجتمعان ويتوحدان على مستوى الماهية والتاريخ والمنهج والموضوع، أم يستقل كل واحد منهما بمجاله ووسائله ورؤيته وقيمه ودوره وطرائقه في مقاربة الموضوعات واستكناه حقائقها والتعبير عنها؟ الشيء الذي يعني أننا سنكون في نهاية المطاف، أمام إشكال لا يمكن استيعابه وفهمه والحسم فيه، إلا بتبديد غرابة ما ينطوي عليه من أسئلة. وذلك بالبحث في مفهوم كل من الفلسفة والأدب، وفي طبيعة العلاقة التي قامت أو القائمة أو الممكنة بينهما؛ فما الفلسفة؟ وما الأدب؟ هل هما من ماهية أو من طبيعة واحدة؟ هل يتفقان ويتماثلان، أم يختلفان ويتعارضان؟ وإذا كان الأمر كذلك ففيما يكمن هذا الاختلاف أو الائتلاف؟ هل يمكن لأحدهما أن يحل محل الآخر وأن يتلبس به ويوظفه بشكل من الأشكال، أو أن يعلو عليه ويبعده ويقصيه؟

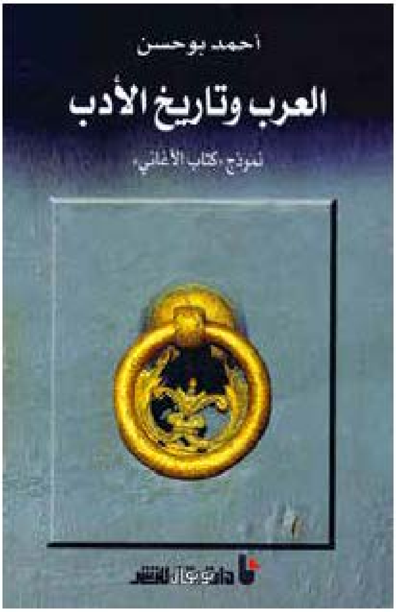
ما الفلسفة؟ وما الأدب؟ هل هما من ماهية أو من طبيعة واحدة؟ هل يتفقان ويتماثلان، أم يختلفان ويتعارضان؟ وإذا كان الأمر كذلك، ففيما يكمن هذا الاختلاف أو الائتلاف؟ هل يمكن لأحدهما أن يحل محل الآخر وأن يتلبس به ويوظفه بشكل من الأشكال، أو أن يعلو عليه ويبعده ويقصيه؟

للجواب عن هذه الأسئلة، لابد إذن من الوقوف على ماهية وطبيعة كل من الخطاب الفلسفي والخطاب الأدبي؛ كل واحد في حقل ممارسته الدالة عليه كنسق اجتماعي، له ضوابطه وقواعده وشروطه وقيمه ومجال اشتغاله وتداوله بوصفه مؤسسة قائمة بذاتها؛ علما أننا هنا أمام خطابين يندرجان في مجال ممارسة الكتابة والتفكير؛ وأن "كل كتابة أو تفكير إلا وتخضع لمجموعة من القوانين تختلف من حيث الصرامة والضبط، ولكنها مع ذلك، مادامت تنتج معنى أو معرفة، إلا ويكون ذلك الانتاج محكوما بنسق معين، يختلف بدوره قوة واحكاما؛ فقد يكون نسقا مغلقا أو مفتوحا، أونسقا خطيا أو ديناميا، وقد يكون متعدد الأنساق"[1]. فمن أي طبيعة أو نسق هو الأدب أو الفلسفة؟ هل يشكلان نسقا واحدا أم ينتميان إلى أنساق مختلفة؟

إننا هنا أمام ضرورة إعطاء تعريف لكل من الفلسفة والأدب. وكل تعريف هو بمثابة حد يبين بدقة ماهية ما يشير إليه المفهوم المراد تحديد دلالته، وذلك انطلاقا من لحظة نشأته وتطوره عبر تاريخه الذي تحدد بدايته بتلك النشأة المبلورة له كمفهوم. ولكن، إذا كان هذا الإجراء قابلا للتطبيق، أي للأجرأة والتصديق في مجال الفلسفة، التي يتحدد مفهومها بنشأتها المشهود لها وعليها في الزمان والمكان من قبل جميع مؤرخي الفلسفة أو الفكر، كقول هيدغر مثلا: "إن الفلسفة إغريقية في نشأتها وأصلها"[2]، وكما يتجلى ذلك حين نتساءل عن ماهيتها وعن ظروف نشأتها وتطورها عبر تاريخها، فإن الأمر لا يصدق على الأدب الذي هو مفهوم فضفاض وغامض ولا اجماع حوله، لا من حيث ماهيته أو مدلوله أو نشأته أو تاريخه أو مجاله، "إذ ليس هناك تعريف محدد تحديدا دقيقا جامعا مانعا، كما يقول أهل المنطق، وإنما هناك تعريفات مختلفة له ولكنها تدور على خصائص أساسية لا بد من توفرها أو توفر بعضها لكي يمكن أن نطلق على الانتاج صفة "أدب"[3]. ومع ذلك يبقى هذا التحديد ضروريا، مادام أن طبيعة الإشكال الذي يجابهنا هنا، يفرض علينا أن نعرف بدقة، ماهية هذا الذي يتعين علينا أن ننظر في علاقة الفلسفة به وانطلاقا منه بوصفه أدبا. فما هذا الذي ندعوه أدبا إذن؟

في مفهوم الأدب

من الملاحظ أن مصطلح "الأدب" لا يحيل على موضوع أو على مدلول واحد قائم بذاته، بل إنه كممارسة تتعلق بالكتابة والتفكير، يتحل إلى أشكال متعدد لهذا النشاط. وحتى عندما كان هذا المصطلح يتداول أو يوظف لدى القدماء في الشرق، كحديث ابن المقفع مثلا عن "الأدب الكبير" و"الأدب الصغير"، حيث المقصود بشكل عام هو السلوك القويم والرأي السديد في الحكم والممارسة والأخلاق، أو في الغرب تحت مسمى:"littérature"، حيث تتدرج مختلف أصناف الكتابات المحتفى بها اجتماعيا دون تمييز، سواء أكانت فلسفية أو قانونية أو سياسية أو فنية...الخ، فإنه ما كان ليدل على المعنى المتداول به منذ العصر الحديث إلى اليوم؛ إذ أصبحنا نتحدث عن "الأدب" وعن "تاريخ الأدب" وعن "علم الأدب" وعن "النقد الأدبي" و"الدراسات الأدبية" وعن "النص الأدبي"...الخ؛ وأصبحت هذه المفاهيم نفسها ومجالاتها، شأنها شأن مفهوم "الأدب" عينه، موضع لبس، ومثار جدال وفحص وتمحيص غايته وضع تعريف يحدد بدقة ماهية وخصائص ومجال... هذا الذي ندعوه "أدبا" أو "نصا أدبيا"؛ ويسهل تناوله بالدراسة والتحليل من زاوية تاريخية أو علمية أو نقدية. فما السر في ذلك؟ إنه يكل بساطة غياب وحدة الموضوع وتعدد أجناس وأصناف هذا المسمى "أدبا"؛ فهو لا يحيل على موضوع محدد أو على ممارسة مفردة أو على نسق واحد مستقل بذاته في مجال الكتابة والتفكير، بل على أنساق متعددة ليس هو إلا مجموعها، أو بالأحرى مجموعة مجموعاتها؛ فهو "لا يشكل كلا واحدا، أي وحدة ذات



علاقات منسجمة، بل يتوزع إلى أنواع تتشابه وتختلف حسب كل نوع. وبهذا الاعتبار فالنوع في مجال الأدب شكل يشترط فيه ليقوم كنوع، أن ينفرد بسمات أسلوبية خاصة"[4]. فهل تنتمي الفلسفة من حيث هي ممارسة في مجال الكتابة والتفكير إلى الأدب بهذا المعنى؟ أو بالأحرى، هل يمكن أن تندرج ضمن نسقه؟

إن هذا التعدد في حقل الأدب وأنساقه، وافتقاره كممارسة إلى الوحدة والاستقلالية على مستوى الموضوع كتخصص قائم بذاته، هو ما يجعل تعاريفه التي تكاد تقارب حقيقته وماهيته وتحظى بالإجماع، هي تلك التي تحدده انطلاقا من خصائصه الشكلية، لتشير بالضبط إلى ما يحدد الممارسة الأدبية بوصفها كذلك، بغض النظر عن موضوعها أو جنسها أو حقلها أو نسقها الذي ليس إلا عنصرا في مجموعة الأنساق المسماة "أدبا"، إذ لا شيء يتحدد معناه كما يقول بعضهم، "إلا انطلاقا من الشكل الذي يعطي للعمل معناه ودلالته العميقة"[5]. لذلك لا نعجب إذا كان تعريف الشكلانيين الروس للأدب، وعلى رأسهم جاكبسون، هو الذي يملك من المصداقية قدرا يجعله، رغم استحالة الحسم في دلالة المفهوم وانتفاء أوجه النقد أو الاعتراض عليه، غير قابل للتجاوز؛ لأنه بكل بساطة، يعرف الأدب انطلاقا من خصائصه الشكلية باعتباره: "استعمالا للغة بطرق خاصة"؛ فهو كما يقول: "نوع من الكتابة التي تمثل عنفا منظما يرتكب في حق اللغة العادية"؛ أي أنه "يحول اللغة العادية ويكثفها لينحرف من ثم بصفة منظمة عن الكلام اليومي"[6]. إن الأدب والحالة هذه، هو "بمثابة لغة تثير الانتباه لذاتها"[7]. إنه ممارسة تحدث، بوصفها عنفا لسانيا ووعيا حادا باللغة، "انزياحا لغويا بين الدال والمدلول"[8]، لتشكل من ثم لغة خاصة تكون الغرابة غايتها وجوهرها. وإنه لمن الدال جدا، وليس من غرائب الصدف، أن التراث العربي قد انتبه إلى هذه المسألة فعرف "الأدب" انطلاقا منها؛ ففي هذا التراث الذي لم ترد فيه قط كلمة "أدب" على شكل تعريف فلسفي محدد، كما يقول الدارسون، قام العرب في إطار تعريفهم بمضمون هذه اللفظة، "بالتمييز بين الكلام الجيد الذي يصح أن يطلق عليه لفظ "أدب"، ودعوه بالكلام البليغ ذي الطلاوة والرونق، كما فعل (ابن قتيبة) في كتابه: "الشعر والشعراء"، و(ابن سلام) في كتابه: "طبقات الشعراء"، وفرقوا بين هذا وبين الكلام الذي لا طلاوة فيه ولا رونق ولا ماء"[9].

هذا التعدد في حقل الأدب وأنساقه، وافتقاره كممارسة إلى الوحدة والاستقلالية على مستوى الموضوع كتخصص قائم بذاته، هو ما يجعل تعاريفه التي تكاد تقارب حقيقته وماهيته وتحظى بالإجماع، هي تلك التي تحدده انطلاقا من خصائصه الشكلية

إن هذا الوعي الحاد باللغة، وهذا العنف الممارس عليها إلى حد الغرابة الملفتة للنظر، والمثيرة الانتباه إلى اللغة ذاتها كلغة خاصة توصف بكونها لغة أدبية لا عادية، هو ما يشكل بالضبط موضوع الأدب الذي يعرف من خلاله؛ الشيء الذي يعني أن موضوع الأدبية كما يقول جاكبسون مرة أخرى، "ليس هو الأدب، وإنما هو ما يمكن أن نصطلح عليه ب "الأدبية "، أي ما يجعل من نص ما نصا أدبيا"[10]. نفهم إذن تماشيا مع هذا التصور، لماذا يقر يوري تينيانوف، وهو أيضا أحد الرواد الشكلانيين الروس، بأنه من الصعب وضع تعريف للأدب؛ وبالتالي يجب التمييز بينه وبين الحدث الأدبي الذي يمكن وضع تعريف له في كل عصر"[11].

أن نتحدث عن "الأدبية" أو عن "الحدث الأدبي" كموضوع لمقاربة أدبية ما، يعني أن نتناول ممارسة دالة ضمن حقل الكتابة والتفكير، لننظر إليها باعتبارها "عملا فنيا" مستقلا بذاته. فالأدب هو هذا العمل الفني الذي يصنف ضمن أجناس أدبية توصف بكونها عملا فنيا أولا، ثم أدبا ثانيا؛ ذلك أن كل أدب هو فن، ولكن، ليس كل فن أدبا. تتضح الفكرة بشكل أكبر، إذا أخذنا بعين الاعتبار، العلاقة بين مختلف الأنساق التي تتفرع عن النظام الاجتماعي، حيث لا يشكل الأدب إلا نسقا مكونا من مجموعة من الأنساق، ضمن مجال الفن كنسق عام، متفرع عن نسق أعم، هو نسق الثقافة كأحد

الأنساق التواصلية الكبرى للنظام الاجتماعي التي تشمل إلى جانب الثقافة، نسق السياسة ونسق الاقتصاد ونسق العلوم. فعن نسق الثقافة كما يقول هميدت: " تتفرع أنساق مكونة له هي: نسق الدين، ونسق الفن، ونسق التربية؛ وعن نسق الفن تتفرع أنساق فرعية هي: نسق "الكتابة"، ونسق "الحركة"، ونسق "التشكيل"(الرسم). ويمكن أن نضيف نسق الموسيقى (الصوت)، وتتفرع عن نسق الأدب أنساق تتكون من الأجناس الأدبية الكبرى التي هي: الشعر، الرواية، المسرح. وعن هذه الأجناس (الأنساق)، تتفرع أنساق أدبية مختلفة"[12].

هناك إذن، على الأقل هذان البعدان الأساسيان اللذان يمكن تعريف الأدب انطلاقا منهما، ألا وهما "أدبيته" أي بعده الفني أو الجمالي الذي يتحدد بواسطته "كحدث أدبي"، ثم نسقيته التي تضفي عليه طابعا مؤسساتيا يشمل مختلف أجناسه وتفرعاتها. البعد الأول يحدد الأدب بما هو عليه، أي دياكرونيا؛ أما البعد الثاني فيحدده بأصوله وانتمائه، وبما يمكن أن يؤول إليه. لذا يجمع الشكلانيون في تعريفهم لـلأدب بين هذين البعدين بالقول إن " ما يجعل من الأدب أدبا (أي الأدبية)، لا يتحدد فقط سانكرونيا، أي بالتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أو العادية، بل دياكرونيا أيضا، أي بالتعارض الشكلي المتجدد باستمرار بين أعمال جديدة من جهة وأعمال سبقتها في "السلسلة الأدبية"، وكذا المعيار الجاهز لجنسها من جهة أخرى"[13]. إذا أمعنا النظر في الأمر تبين لنا أن تحديد الأدب دياكرونيا أو سانكرونيا، لا يتم في حقيقة الأمر إلا انطلاقا من نقطة واحدة أو من قضية مرجعية واحدة هي أدبيته، أي ما يضفي عليه بعدا جماليا يجعله قابلا للتصنيف كعمل فني مهما كان جنسه أو استجد أمره. والحال أن أدبيته هذه هي التي تفصله عن اللغة العادية أو العملية، لتجعل منه وعيا حادا باللغة، والتي ليست شيئا آخر غير "شعريته" التي تجعل منه بلغة الضاد "كلاما جيدا وبليغا ذي رونق وطلاوة"، والتي دفعت برواد "المنهج الشكلي" إلى تعريفه انطلاقا مما أسموه بـ "الانزياح الشعري" كاختلاف نوعي، هي بالضبط ما يجعل من العمل الأدبي عملا فنيا وليس ارتباطه الوظيفي بالسلسلة غير الأدبية. فإذا كانت نظرية "المنهج الشكلي" قد أعادت للأدب كما يقال "نبل كونه موضوعا لعلم دقيق يهمل جميع الشروط التاريخية لنشأته، ويعرف العمل الأدبي، قبل اللسانيات البنيوية الحديثة، تعريفا شكليا ووظيفيا خالصا، أي بكونه حاصل جميع الأنساق الفنية الموظفة فيه، فذلك لأن ثنائية "الشعر/ الأدب التقليدية قد فقدت ملامحها، فما عاد بالإمكان إدراك الأدب كفن إلا انطلاقا من التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية"[14]؛ ولعل هذا هو السر في كون بعضهم قد ذهب إلى حد "اطلاق لفظ "الشعر" على كل ضروب الأدب محاولا بذلك تعريفها انطلاقا منه"[15]، على اعتبار أن "كل الانواع الأدبية ترد إليه، وأن سر صعوبة تصنيفها ورفضها لصرامة الفصل، تعود إلى هذا العامل بالأساس، إلى درجة أن هذا التداخل قد أصبح بارزا بعد ميل معظم النظريات الأدبية الحديثة إلى طمس التمييز بين النثر والشعر، وبعد أن أصبحت الرواية المعاصرة نفسها في حاجة إلى قراءة "شعرية"، ليس كتمثيل لعالم آخر، ولكن كبناء دلالي"[16].



إن جوهر الأدب إذن هو الشعر بوصفه عناية فائقة باللغة؛ إنه ما يضفي عليه بعدا جماليا ويجعل منه عملا فنيا؛ فالأدب لا يكون أدبا إلا إذا أحرز صفة كونه فنا أولا. لذا لا يمكن تصنيف الأعمال التي ترفض صفة الممارسة الفنية في حقل الكتابة ضمن الأعمال الأدبية؛ أما الأعمال التي توصف بكونها كذلك، فهي التي تتخذ من الشعر، إن بشكل صريح أو ضمني، مثلها الأعلى. ولقد سبق لنيتشه أن أدرك أدبية الأدب هذه، أو بالأحرى حقيقته التي تتجسد فيه كحدث أدبي، قبل أن تصوغها نظريات الأدب أو الدراسات البويتيقية المعاصرة، وذلك حينما نبهنا في إحدى شذراته إلى هذه القضية بقوله: "يجب ألا ننسى أن كبار رواد النثر قد كانوا دائما شعراء في الصميم تقريبا، إما علانية أو في السر. ومن هذا المنطلق فقد كان يتعين عليهم دائما أن يقفوا في وجه الشعر ويعاندوه حتى يتسنى لهم كتابة نثر جيد؛ ذلك أن النثر هو في حقيقة الأمر حرب لا هوادة فيها ضد

يجب ألا ننسى أن كبار رواد النثر قد كانوا دائما شعراء في الصميم تقريبا، إما علانية أو في السر. ومن هذا المنطلق فقد كان يتعين عليهم دائما أن يقفوا في وجه الشعر ويعاندوه حتى يتسنى لهم كتابة نثر جيد؛ ذلك أن النثر هو في حقيقة الأمر حرب لا هوادة فيها ضد الشعر؛ حرب معشوقة لا تتوقف

الشعر؛ حرب معشوقة لا تتوقف. إن كل ما في النثر من جاذبية، يتوقف على قدرته على الانفلات الدائم من الشعر والوقوف في وجهه"[17].

إن الكتابة الأدبية بحسب هذا القول، ما إن ترتفع في سماء أدبيتها لتعانق بما هي فن جماليتها، حتى تلامس تخوم الشعر الذي يجدبها لتنصهر فيه. فإن تجاوزت الخيط الرفيع الذي يفصل النثر عن الشعر صارت شعرا منثورا. إن قصيدة النثر بهذا المعنى، ليست في حقيقة الأمر هي الشعر وقد صار منثورا، بقدر ما هي النثر وقد لامس تخوم الشعر حتى كاد ينصهر فيه أو يتماهى معه. والأدهى من ذلك أن الشعر ليس فقط هو ما يسكن الأدب ويشكل قبلته ومسعاه، بل هو ما يسكن كل فن بما هو كذلك؛ أو بالأحرى، إنه فعل الخلق والإبداع عينه الذي يسكن قلب ماهية حقيقة الوجود التي يتجلى في نورها الموجود، وليس فقط ما يتخلل كل الحرف والصناعات والفنون، على نحو ما عبر عن ذلك افلاطون على لسان سقراط في سياق حديثه مع العرافة ديوتيم في محاورة "المأدبة" حين

إن الكتابة الأدبية بحسب هذا القول، ما إن ترتفع في سماء أدبيتها لتعانق بما هي فن جماليتها، حتى تلامس تخوم الشعر الذي يجدبها لتنصهر فيه. فإن تجاوزت الخيط الرفيع الذي يفصل النثر عن الشعر صارت شعرا منثورا

قالت له: "تعلم يا سقراط أن الشعر (البويزيس) كلمة ذات مفاهيم مختلفة، وأنها تعني بصفة عامة كل فعل يعمل على إخراج شيء ما من حالة اللا كينونة أو العدم إلى الوجود؛ وعلى هذا النحو تكون كل الابداعات في كل الفنون شعرا، ويكون كل الفنانين في كل الحرف والمهن شعراء. وبعد أن يؤكد سقراط قولها هذا برده: "قولك حق"، تضيف: "وتعلم مع ذلك أننا لا ننعت كل الحرفيين بالشعراء، بل بأسماء مختلفة، وأنه من بين كل ما هو شعري، وحده الفن الذي يعتمد على الموسيقى والوزن قد حمل اسم النوع بكامله، وأن هذا الجزء هو وحده ما ندعوه بالشعر، والذين يتوفرون عليه هم وحدهم الذين ننعتهم بالشعراء"[18].

لقد كان هدفنا من هذا التعريف للأدب، هو التأكيد على أن البحث في طبيعة علاقته الإشكالية بالفلسفة التي سبق وأن صغناها وحصرناها في ضرورة التعرف أولا على ماهية كل منهما، لا يستقيم التمحيص فيها إلا إذا حددنا بدقة معنى وطبيعة هذا الذي يتعين علينا مقاربة الفلسفة انطلاقا منه وفي علاقتها به. وها قد تبين الآن، أن البحث في طبيعة العلاقة بين الفلسفة والأدب، إنما هو على وجه التحديد، بحث في طبيعة العلاقة بينها وبين الفن بشكل عام، وبينها وبين الشعر بشكل خاص؛ فإن كانت الفلسفة علما فهي حتما تنتمي إلى نسق مستقل بذاته ليس هو نسق الثقافة الذي يشمل الفن، والذي عنه يتفرع نسق الأدب كفرع من نسق الكتابة، رغم أن الكتابة تشكل قاسما مشتركا بينها وبينه. من هنا سينحصر إشكالنا في الأسئلة التالية: هل الفلسفة فن أم علم؟ ما منزلة الفن وما قيمته فيها؟ كيف تموقفت من الفن بشكل عام، ومن الشعر بشكل خاص، مادام الشعر هو جوهر كل فن ومطمح كل كتابة أدبية؟

في ماهية الفلسفة

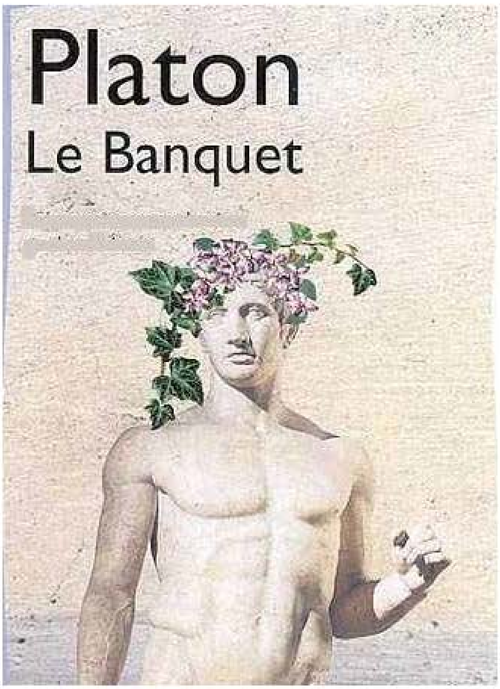
تتوقف الإجابة عن هذه الأسئلة، على البحث في ماهية الفلسفة، وفي ظروف نشأتها وتاريخها ومذاهبها؛ ومن سمات الفلسفة أن تعريفها يكون انطلاقا من الفلسفة ذاتها، لأن كل فلسفة أو كل مشروع فلسفي يقوم في الأصل بتعريف ذاته؛ فهي وبخلاف كل حقل معرفي أو فني آخر، "لا تشرع في بحث موضوعها وتحديد خياراتها المنهجية، إلا بعد أن تحمل إلى العلن ما يميزها كفلسفة قائمة بالذات والصفات. فيكون تعريف الفلسفة جزءا من مهمة الفلسفة ذاتها"[19]. والحال أن الفلسفة لم تقم بهذه المهمة إلا في المرحلة الثانية من نشأتها بوصفها نزعة عقلانية متميزة بموضوعها وخطابها ومنهجها، وذلك حينما سعى أفلاطون إلى التقعيد لها على لسان سقراط بوصفها ممارسة علمية[20]. فكيف تموقفت الفلسفة بهذا المعنى من الفن ومن الشعر؟ وكيف تميزت عن الأدب بخطابها وموضوعها رغم أنها تنتمي وإياه إلى حقل واحد هو حقل الكتابة؟

منزلة الأدب في النزعة العقلانية

1. الموقف الأفلاطوني

يمكن القول في سياق الجواب عن هذه الأسئلة، أن أول نظرية متكاملة عن الفن والأدب، وأول مقاربة لهذا الموضوع، هي الفلسفة الأفلاطونية التي تأسست انطلاقا منه وبنت صرحها المعرفي وفكرها الفلسفي والمذهبي على أنقاضه؛ فسقراط لم يؤسس للعقلانية وللتفكير العقلاني إلا على أنقاض الشعر/الأدب الذي سعى إلى هدمه باعتباره منافيا للعقل ومضرا به وبعيدا كل البعد عن الحقيقة التي هي دقة الحكم والقياس والبرهان وصواب النظر. ومعلوم أن الفن الذي أبعده افلاطون عن دائرة العقل ومن المدينة الفاضلة التي هي المدينة العاقلة، على أساس أن الانسان الفاضل هو الإنسان العاقل، كان ممثلا في الشعر؛ لا سيما وأن هذا الأخير هو ماهية كل الفنون، بحيث أنها تنحل وترد إليه باعتبارها عملا شعريا في عمقها وماهيتها على نحو ما أوضحنا ذلك سابقا.

إن موقف افلاطون إذن من الشعر، هو الذي يجسد موقفه من الأدب؛ إذ نستطيع من خلال هذا الموقف التعرف على ماهيته ومكانته ومنزلته ومدى قربه أو بعده من الحقيقة؛ ومن ثمّ يمكن الوقوف على الأسباب التي جعلته ينفيه من المدينة ويبعده عن مملكة الحقيقة التي هي مملكة العقل وقد تربعت الفلسفة كتفكير عقلاني على عرشها. هذا بالضبط ما تحدثت عنه معظم المحاورات الأفلاطونية؛ إلا أن الكتاب العاشر من الجمهورية، بالإضافة إلى الكتاب الثاني والثالث، هو الذي يتخذ من هذا الموضوع ومن هذا الموقف أطروحته الأساسية؛ بحيث يتم فيه (الكتاب العاشر)، الهجوم على الشعر من وجهة نظر فلسفية، أي بناء على أسس أنطولوجية ولأسباب ميتافيزيقية، لا من الناحية البيداغوجية فحسب كما في الكتابين الثاني والثالث، حيث يتعلق الأمر بحظر الشعر لأسباب تربوية، مادام أن مهمة منشئ الدولة/ المدينة، هي "أن يصوغ القوالب العامة التي يتعين على الشعراء أن يصبوا فيها حكاياتهم، وأن يرسم لهم الحدود التي يجب عليهم ألا يتعدوها"[21]؛ وفيهما أي في هذين الكتابين، يسوق أفلاطون نقدا واضحا لكل من هوميروس وهيزيود باعتبارهما "من رواة القصص الكاذب الذي لا يزال شائعا بين الناس"[22]. لهذا السب نجد أن التحليل الذي ينصب على الشعر من حيث المضمون، والذي يتأرجح بين المدح والذم، يكاد يبدي نوعا من التسامح المشروط تجاه الشعر. يقول أفلاطون بهذا



يقول أفلاطون: الاقتصار على العود والقيثارة في شكلهما البسيط، مع السماح للرعاة فقط بمزمار ريفي كذلك. وهكذا ينبغي حظر الإيقاع والعود المثلث الأركان وسلاليمه المعقدة للحد من الترف

الصدد: "فإن ظهر في دولتنا رجل بارع في محاكاة كل شيء وأراد أن يقدم عرضا لأشعاره بين الناس، فسوف ننحني إجلالا له وكأنه كائن مقدس رفيع؛ غير أن علينا أن ننبهه كذلك إلى أن أمثاله لا يسمح بوجودهم في دولتنا، لأن القانون يحظر ذلك. وهكذا سنرحله إلى دولة أخرى بعد أن نسكب على وجهه العطر ونزين جبينه بالأكاليل إلى دولة أخرى، إذ أننا نود أن يكون شعراؤنا أكثر خشونة وصرامة لا يحاكون إلا أسلوب الفضلاء، (أي العقلاء)، ولا يسترشدون إلا بالقواعد التي فرضناها منذ البداية حين شرعنا في وضع برامج تعليم محاربينا"[23]. هذا الحظر للشعر وتقييده شكلا ومضمونا، سيمتد أيضا إلى حظر الموسيقى، بحيث ينبغي كما يقول أفلاطون: "الاقتصار على العود والقيثارة في شكلهما البسيط، مع السماح للرعاة فقط بمزمار ريفي كذلك. وهكذا ينبغي حظر الإيقاع والعود المثلث الأركان وسلاليمه المعقدة للحد من الترف"[24].

إذا كان الكتاب الثالث من الجمهورية قد فرض الوصاية على الشعر وأخضعه للحراسة النظرية وفرض على الشاعر الإقامة الجبرية، فإن الكتاب العاشر سيعلن عن مواقف أكثر تطرفا؛ وسيقول سقراط لمحاوريه "بأن هناك أسبابا أقوى لاستبعاده تماما"[25]. ولم يفصح لهم عن هذه الأسباب إلا بعد أن أخذ عليهم العهد بالكتمان إدراكا منه لخطورة الموقف، حيث قال: "إني أصرح لكم برأيي هذا سرا إذ أنكم لن تشوا بي لدى شعراء التراجيديا وبقية الشعراء الذين تقوم أعمالهم على المحاكاة"[26].

لعرض هذا الرأي، ينطلق سقراط من السؤال التالي: ماهي المحاكاة بصفة عامة؟ ولمقاربة هذا المفهوم الذي يمتد ليشمل ماهية الفن بشكل عام، يضرب لذلك مثلا بالصانع الأول الذي يصنع كل الأشياء التي يصنعها غيره من الصناع، ألا وهو مبدع المثال (Idos/Idéa) كفكرة الكرسي مثلا الذي لا يمكن أن يتجسد على نحو كلي ومطلق في هذا العالم؛ ثم يأتي الصانع/النجار الذي يصنع كرسيا واقعيا انطلاقا من الفكرة، ثم الفنان/الرسام الذي يقلد صورة الكرسي فقط. فهذا الأخير يحتل المرتبة الثالثة بالقياس إلى عرش الحقيقة لأنه يحاكي ويقلد أو يستنسخ المظهر لا أقل ولا أكثر؛ فعمله إذن شبيه بالمرآة التي تعكس واقعا وهميا لا يمت للحقيقة في ذاتها بصلة. هكذا يظل عمل الصانع أو الفنان بالنظر إلى هذا التراتب في القرب أو البعد من الحقيقة، باهتا في كلتا الحالتين بالقياس إلى حقيقة المثال التي لا يمكنها أن تتجسد على نحو كلي ومطلق في أي واقع مادي أو حسي أو عيني. بعد هذه التوطئة يعود أفلاطون إلى النظر في الشعر والشعراء، وفي كبيرهم هوميروس على حد تعبيره، فيقول: "هؤلاء الشعراء لهم في كل الفنون نصيب؛ فهم على علم بكل الأمور الانسانية من فضيلة ورذيلة، بل وحتى بالأمور الإلهية، إذ يتعين على الشاعر المجيد إذا أراد أن يحسن تناول موضوعاته أن يعرفها أولا وإلا لما استطاع الكتابة عنها...والحال أنهم رواة قصص كاذب، إذ يكفي أن ينزع عن الشعر طابعه الفني ويتحول إلى نثر، ليرى على حقيقته"[27]. وبما أن هناك ثلاثة فنون فيما يتعلق بأي شيء، فن صنعه وفن استخدامه وفن محاكاته، فإن هذه الأخيرة، أي المحاكاة، بعيدة بثلاث مراتب عن الحقيقة؛ لذلك فـ "إن الملكة التي تحكم وفق القياس(الجدل/البرهان/الاستدلال/العقل)، هي الجزء الأفضل في النفس؛ أما الفن القائم على المحاكاة كالشعر، فخسيس كما العين والأذن"[28]. فهو كمحاكاة "لا يميل بطبعه إلى إرضاء هذا المبدأ العاقل في النفس إذا أراد أن يكتسب شعبية بين الناس، وإنما يكون أميل إلى الطابع المنفعل المتقلب المزاج الذي تسهل محاكاته؛ وبالتالي فهو يعرض العقل للدمار؛ ومن أكبر عيوبه قدرته على إيقاع الأذى بالأخيار"[29]. وإذن فإن الأمر، يقول أفلاطون: "خطير حقا، وهو أخطر مما يتصور معظم الناس؛ إذ عليه يتوقف تحول الانسان إلى الخير أو الشر. ومن ثَم فإنه يتوجب علينا أن نقاوم إغراء الشعر مثلما نقاوم إغراء الجاه والمال والشهرة"[30]. بهذا تكون الأفلاطونية قد قامت بمحاكمة

الشعر (الأدب)، وأصدرت بحقه أقسى العقوبات التي يتعرض لها الخونة، علما أن التهمة الموجهة إليه، هي حقا تهمة الخيانة؛ خيانة العقل والانسان والمجتمع أو المدينة /الدولة؛ وبالتالي خيانة الفلسفة التي هي الحارس لعرش الحقيقة، والناطق الرسمي باسم ملكوتها الذي هو العقل.

الشعر إذن أو الأدب، شأنه شأن الفن بصفة عامة، ماهيته هي المحاكاة التي هي مجرد استنساخ وتزييف للحقيقة؛ وبالتالي فمنزلته دونية، وقيمته منحطة لأنه لا يمت للعلم ولا للعقل أو للحقيقة بصلة؛ ذلك أن الشعراء كما يقول سقراط في محاورة "المحاكمة": "ليسوا موجهين بتاتا في إبداعاتهم بالعلم، وإنما بنوع من الغريزة والإلهام الرباني؛ فهم كالعرافين والأنبياء، يقولون أشياء جميلة من غير أن يكونوا على علم بها"[31]. هذا معناه أن سقراط لا يعترف إلا بالعلم كمصدر وحيد للمعرفة وكموجه للممارسة. فهو يعارض الشعر أو الأدب أو الفن مثلما يعارض القول بضرورة إعطاء مصداقية للرأي كما تذهب إلى ذلك السفسطائية التي نشأت الفلسفة كتفكير عقلاني مع سقراط في مواجهتها، والتي ترى أن لكل واحد الحق في الادلاء برأيه، وذلك من منطلق الحق المدني الذي هو أساس قيام المدينة/ الدولة، إذ يقول سقراط بهذا الصدد في محاورة "مينون": " إن العلم وحده يعلمنا التصرف السليم، لكن الرأي الصائب لا يقل نجاعة عن العلم في توجيه الممارسة؛ إلا أنه ينبغي ضبطه وتقييده بالعلم حتى يكون له نفس المفعول"[32].

إن ما يتعارض معه الشعر/الأدب إذن، هو التفكير العقلاني/ البرهاني؛ فهو يفسد الاستدلال لأولئك الذين ينصتون إليه. والاستدلال هو التفكير المنطقي الذي ينتقل عبر سلسة من الحجج والبراهين؛ إنه التفكير الذي يستدل ويستنبط؛ أما الشعر فهو كما يقول آلان باديو: "مجرد إقرار وافتتان. إنه لا يبرهن بل يتموقع في التخوم؛ إنه ليس اقتحاما

ما يتعارض معه الشعر/الأدب إذن، هو التفكير العقلاني/ البرهاني؛ فهو يفسد الاستدلال لأولئك الذين ينصتون إليه

سقراط لا يعترف إلا بالعلم كمصدر وحيد للمعرفة وكموجه للممارسة. فهو يعارض الشعر أو الأدب أو الفن

ممنهجا، بل هو كفارة وقربان؛ عرض وافتراض لا قانون له. لذلك يذهب أفلاطون إلى أن المواجهة الحقة ضد الشعر، هي القياس والوزن والعدد، وأن الجزء المضاد للشعر في النفس، هو المجهود الفعال للوغوس الحاسب؛ كما يضيف أفلاطون بأن ما ينتصر في الشعر المسرحي هو مبدأ اللذة والألم، وذلك ضدا على القانون والعقل؛ والفلسفة لا يمكنها أن تبدأ إلا إذا استبدلت سلطة الشعر بسلطة العنصر الرياضي"[33]. هذا الاستنتاج هو ما سبق لنيتشه أيضا أن توصل إليه بدوره حينما قال في كتابه "نشأة التراجيديا": "إن القانون المناسب لطبيعة المذهب السقراطي، يصاغ على الشكل التالي: ليكون ثمة شيء جميل، ينبغي أن يكون كل شيء عقلانيا. وهي صيغة موازية لقول سقراط: أن تعرف الخير هو أن تكون فاضلا"[34]؛ علما أن المرء لا يكون فاضلا من منظور الأفلاطونية إلا إذا كان عاقلا، لأن العقل هو مطلب الفضيلة كما ذكرنا؛ لذا فإن "التراجيديا بالنسبة لسقراط، والتي هي الفن الرفيع والمجيد على حد تعبير أفلاطون، عمل لا عقلاني مصنوع في نظره من أسباب بدون نتائج ومن نتائج بدون أسباب؛ إنها مجموع مبرقع، مرقع ومعقد من شأنه أن يثير اشمئزاز كل فكر متأمل؛ لكنه بالمقابل قادر على أن يستولي على النفوس المرهفة والحساسة ويسلبها على نحو خطير"[35].

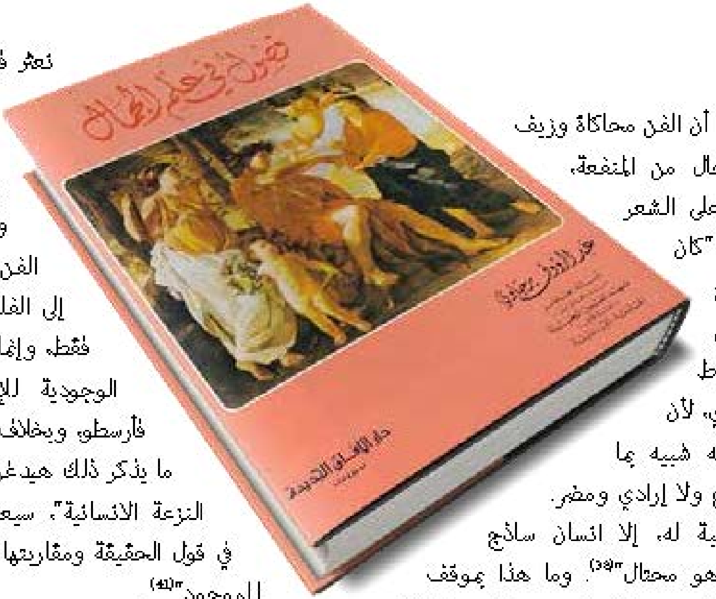
هكذا يكون سقراط كما يقول أحد الدارسين: "قد أخضع الجمال والفن لمبدأ الغاية. وبات عنده الشيء الجميل، هو ما كان مفيدا للإنسان، والرائع في الفن هو ما كان نافعا.؛ وإن موقع حسن الشيء من الروعة، ما تناسبت غاياته مع غايات النفس التي تصيب الانسان؛ بينما القبيح أو الرديء، هو ما لا جدوى ولا نفع منه؛ أي أن كل ما هو ذو فائدة رائع وجميل، أما القبيح فهو كل ما من شأنه أن يلحق الضرر بالإنسان". وهذا ما ينطبق بالضبط على الفن والأدب والشعر، حيث يتساءل سقراط في الكتاب العاشر من الجمهورية باستنكار: "أي نفع جنت الدولة من أعمال

هوميروس؟!"[37].

خلاصة القول إذن، أن الفن محاكاة وزيف وضلال وعمل خال من المنفعة، وهو ما يسري على الشعر والأدب أيضا؛ لذا "كان أفلاطون يضع الفن أسفل سلم فعاليات وأنماط الانتاج الفكري، لأن العمل الفني لديه شبيه بما هو مصطنع وفج ولا إرادي ومضر. وما الفنان بالنسبة له، إلا انسان ساذج وبريء أكثر مما هو محتال"[38]. وما هذا بموقف غريب عن فلسفة سعت إلى تأسيس الفكر العقلاني، وإلى تحقيق وحدة العقول، وجعل الفلسفة فكرا مذهبيا وعلما قوامه المفهوم والنسق والدقة المنهجية القائمة على البرهان والاستدلال المنطقي والرياضي؛ الشيء الذي سيجعلها تتعارض مع الفن بصفة عامة، ومع الشعر أو الأدب بصفة خاصة إلى حد بعيد[39]. نفهم إذن لماذا يقول كروتشه في كتابه "فلسفة الفن": "إن عداوة الشعر مع الرياضيات أشبه بعداوة النار مع الماء؛ فالروح الرياضي والروح العلمي، ألد أعداء الروح الشعري. ومن آيات ذلك أن العصور التي تسود فيها العلوم الطبيعية والرياضيات كالقرن الثامن عشر، حيث سادت النزعة العقلانية سيادة عظيمة، هي أفقر العصور بالشعر"[40]. فإلى أي حد يصح هذا القول؟ ألم تبلغ النزعة العقلانية ذروتها مع أرسطو؟ ألم يبلغ الشعر والفن وبالتالي الأدب في هذه الفلسفة أعلى المراتب؟

2. الموقف الأرسطي

إذا كانت الأفلاطونية تمثل بحق أول فلسفة في الفن، وأول نظرية في الجمال متكاملة ومؤسسة بإحكام معرفيا ومنهجيا، فإن الأرسطية التي ورثت عنها طابعها العقلاني الصارم، ونسقها المذهبي، وأجرأتها المفهومية كبناء نظري علمي للفلسفة بشكل عام، لم تخل هي أيضا من شيء من هذا القبيل، لاسيما بالنظر إلى "كتاب الشعر" الذي يتضمن أهم أطروحات أرسطو في هذا الباب، والذي يمكننا أن



نعثر فيه على تعريف لكل من الفن والجمال، وعلى دورهما في بلوغ الحقيقة وقولها؛ ومن ثم على منزلة الفن وأهميته، لا بالنظر إلى الفلسفة وبالمقارنة معها فقط، وإنما بالنسبة إلى التجربة الوجودية للإنسان عامة كذلك. فأرسطو، وبخلاف افلاطون، وعلى نحو ما يذكر ذلك هيدغر في مقاله: "رسالة في النزعة الانسانية"، سيعتبر "أن الشعر أنجع في قول الحقيقة ومقاربتها من التحري المنهجي للموجود"[41].

وبالتالي فهو يعترف للفن بكامل الأهمية، رغم أنه يقر على غرار أفلاطون، بأن ماهيته هي المحاكاة؛ ذلك أن للمحاكاة عند أرسطو، معنى أوسع وأعمق من فهم أفلاطون لها بوصفها مجرد تقليد واستنساخ بئيس للحقيقة أو الطبيعة. فهو "لا يعارض في كون الفن محاكاة؛ إلا أنه يرد لها الاعتبار، ويعتبرها طبيعية، أي حقيقية. فالفن بالنسبة له ليس جهلا ولا خداعا، وإنما هو فعالية مطابقة للطبيعة... فالمحاكاة طبيعية بالنسبة للإنسان...ومن الطبيعي أن يجد لذته فيها...إذ أن الفن ينبثق عن عفوية طبيعية ما قبل فنية، بحيث ينتج حقلا خاصا به لا يقل مستوى عن الطبيعة ذاتها؛ إلا أن محاكاة الفن للطبيعة لا يعني إعادة إنتاجها أو استنساخها، وإنما تعني أنه قادر على منافستها وعلى الإنتاج مثلها، بل وأفضل منها. وبالتالي

فأرسطو، وبخلاف افلاطون، وعلى نحو ما يذكر ذلك هيدغر في مقاله: رسالة في النزعة الانسانية، سيعتبر أن الشعر أنجع في قول الحقيقة ومقاربتها من التحري المنهجي للموجود

الشعر كما يقول أرسطو - وما يسري عليه هنا يسري على الفن بصفة عامة: أسمى مقاما من التاريخ، وأوفر حظا من الفلسفة، لأنه يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي؛ والكلي هو وجه الاحتمال والضرورة معا

فالمحاكاة نمط انتاج مستقل بذاته مماثل للإنتاجية المبدعة لأشكال الطبيعة. إن صيغة الفن يحاكي الطبيعة، تعني أنه حين ينتج مثلها، يكون قادرا على تجاوزها وعلى القيام بما لم تستطع هي القيام به "[42].

يستمد الفن كمحاكاة، أهميته من كونه لا يقول فقط ما هو كائن، وإنما يتعدى ذلك إلى قول ومحاكاة ما كان وما ينبغي أن يكون، بحيث يتجاوز حدود الطبيعة ويتفوق عليها: "فالإنسان الذي زودته الطبيعة باليد، والتي هي أقوى الأسلحة كما يقول أرسطو، يستطيع أن ينتج من الفنون ما يكمل به الطبيعة ويقومها"[43].

إن المحاكاة بهذا المعنى خلق وإبداع؛ إنها فعل انساني يتماهى مع الوجود، ومع ماهية حقيقته التي تتعالى على الطبيعة، خصوصا إذا استحضرنا ماهيته التي هي الشعر في دلالته الأصلية. لذلك كان الشعر كما يقول أرسطو - وما يسري عليه هنا يسري على الفن بصفة عامة: "أسمى مقاما من التاريخ، وأوفر حظا من الفلسفة، لأنه يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي؛ والكلي هو وجه الاحتمال والضرورة معا "[44]. هكذا أصبح الفن يكتسب أهمية كبرى، ويحتل منزلة أسمى في مجال المعرفة لا تقل أهمية عن الفلسفة والتاريخ والعلم، إن لم نقل كما ذكر أرسطو نفسه بأنه يتفوق عليهما، مثلما تتفوق المحاكاة في الفن عما هي عليه في مجال الطبيعة؛ أو على الأقل، لا يمكن للفن أن يخضع لمعايير هذا النمط المفاهيمي ((Conceptuel من المعرفة ذي الطابع العلمي؛ لأن معيار التقويم كما جاء في "كتاب الشعر"، "ليس واحدا لا في السياسة ولا في الشعر ولا في سائر العلوم"[45].

لقد كف الفن إذن عن أن يكون جهلا كما عند أفلاطون، ليصبح توسيعا لمجال المعرفة ومدارك العقل. ففي العمل الفني كما يقول الدارسون: "نشعر باللذة بشكل طبيعي أمام محاكاة الرسم والنحت والشعر؛ وأمام كل موضوع تم تمثيله بوفاء، حتى وإن كان هذا الموضوع غير جذاب في حد ذاته. وفي هذه الحالة لا نشعر باللذة تجاه هذه الأشياء في ذاتها، وإنما نشعر بذلك لأننا نماثل فيما بينها وبين صورها عن طريق نوع من الاستدلال القياسي، فننمي بذلك معرفتنا؛ هكذا لا تكون اللذة مجرد إحساس أو وهم، وإنما هي إشباع يواكب الحكم الذي به نكتشف مطابقة وتشابه العمل الفني بما يمثله"[46].

إن الفن إذن مجال للمعرفة بقدر ما هو مجال للمتعة واللذة؛ أو بالأحرى للانبهار بجمال القدرة على المحاكاة كخلق وابداع لا كاستنساخ. فالمحاكاة هنا "لا تقتصر على تمثل الأشياء الطبيعية، وإنما هي تستند إلى معرفة حقة، مادام من حقنا أيضا محاكاة الكيفية التي تبدو عليها هذه الأشياء، أي ما هو افتراضي، بل وما يمكن أن تكون عليه، أي ما هو نموذجي ومثالي. فالمتعة الجمالية تنتج عن معرفة الموضوع الذي تمت محاكاته، ولا تهم طبيعة الموضوع ذاته "[47]. هذا بالضبط ما عبر عنه أرسطو نفسه حين حدد مهمة الشاعر (الفنان) بقوله : إنها ليست هي رواية الأمور التي وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال أو الضرورة؛ ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان في كون أحدهما يروي الأحداث شعرا، والآخر نثرا (...) وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع "[48]. إذ يتجلى واضحا هنا، أن الفن يقدم معرفة لا يمكنها أن تكون موضوعا لغيره من المعارف، إن لم نقل بأنه يسمو على كل أشكال المعرفة الأخرى، لا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار كما يقول أرسطو مرة أخرى، بأن " المستحيل المقنع أفضل من الممكن الذي لا يقنع"[49].

بالإضافة إلى هذه الميزة، هناك خاصية أخرى حميدة للفن تميزه وحده؛ وهي أنه بقدر ما كف عن أن يكون جهلا وزيفا وضلالا، كف كذلك على أن يكون رذيلة؛ ذلك أن

للفن عند أرسطو فضيلة أخرى لا تتحقق إلا به، ألا وهي طهارة النفس من النوازع الشريرة والغرائز العمياء، لكونه يحقق ما يسميه أرسطو بالتطهير(Catharsis) الذي لا يتم "إلا بمحاكاة ظروف مماثلة لتلك التي تثار فيها الانفعالات في الحياة الواقعية"[50].

لقد أصبحت المحاكاة من حيث هي ماهية الفن، مصدر قوة الفن ورفعته مع أرسطو، وليس مصدر ضعفه وانحطاطه كما عند أفلاطون. إنها هنا فعل خلق وإبداع يتماهى بموجبه الفنان/الانسان مع الطبيعة ليسمو عليها في الآن نفسه. فهي ليست استنساخا ولا تتم أصلا في العمل الفني بهدف تحقيق هذه الغاية، بل هي فعل يتماهى في حقيقة الأمر مع ماهية حقيقة الوجود ذاتها ليعوض عما يشوبها من نقص وعوز. إنها ما يجعل من الفن ذاته انعكاسا للوعي على نفسه كحدس قبلي لفعل الحدس ذاتــه؛ فالفنان وهــو يحاكي الطبيعة، لا يتحدث من خلال عمله الفني عما استنسخه، بقدر ما يتحدث عما به ولأجله يتحقق فعل الاستنساخ ذاته، ألا وهو الوعي بشروط التجربة الوجودية المتعالية بما هي تجربة جمالية، تسمع بتجلي فكرتها عن ذاتها بوصفها تجربة وجودية بالأساس، بحيث لا يكون الفن والحالة هذه، سوى صورة خالصة أو حدسا خالصا كما يقول كروتشه، إذ يرتفع فيه التمييز بين الواقع واللاواقع، ويكف عن أن يكون معرفة مفهومية[51]. إنه المجال الذي تفصح فيه حقيقة الوجود عن نفسها بوصفها انكشافا للكائن وتجليا له، إلى درجة أنها تتجلى هي نفسها بوصفها هي البعد المقدس أو الصوفي لهذا التجلي نفسه. ولكن، هل تكف فلسفة من هذا القبيل، على أن تكون عقلانية وعلما، وهل تتنكر لنزوعها المذهبي والعلمي لتتماهى مع الفن والأدب وتتلبس بهما شكلا ومضمونا؟

الجواب عن هذا السؤال لا يكون إلا انطلاقا من فحص الخصائص الفنية والأدبية والمرتكزات الفلسفية التي استند إليه أحد أهم المذاهب الفنية والأدبية الكبرى التي تولدت عن المقاربة الأرسطية للفن والشعر، ألا وهو المذهب الكلاسيكي.

العقلانية والمذهب الكلاسيكي

لقد أسفرت الفلسفة الأرسطية، وهي تعيد الاعتبار للفن والأدب وترتقي بهما كممارسة إبداعية إلى مرتبة القداسة، عن ميلاد أولى المذاهب الفنية والأدبية الكبرى في تاريخ النقد الأدبي، ألا وهو المذهب الكلاسيكي، من غير أن تتنكر لنزوعها العلمي والعقلاني أو تخل بقواعد العقل والمنطق، أي من دون أن تخلط بين نزوع الفلسفة إلى العقل والصرامة المنطقية والدقة في التعبير عن الحقيقة، وبين ميل الأدب أو الفن أو الإبداع الشعري عموما، إلى الخيال والذوق والوجدان والانبهار والدهشة. فما هو هذا المذهب الكلاسيكي؟ وما هي قواعده وأصوله؟

أسفرت الفلسفة الأرسطية، وهي تعيد الاعتبار للفن والأدب وترتقي بهما كممارسة إبداعية إلى مرتبة القداسة، عن ميلاد أولى المذاهب الفنية والأدبية الكبرى في تاريخ النقد الأدبي

يؤكد المهتمون بتاريخ الأدب، أن المقصود بالكلاسيكية هو ذلـك المذهب الـذي استقى بناته مبادئهم من ينبوع واحد هو "كتاب الشعر" لأرسطو[52]؛ فهو إذن مذهب "مستمد من الإغريق، يقدس القدماء ويجد في التقيد بالنسج على منوالهم التعبير الأسمى عن الـنـفـس والمـسـتـوى الأعـلى لكل إبداع"[53]. والأهم من هذا وذاك أنه مذهب يدعو إلى إمامة العقل، ويقول بضرورة سيطرته على الانفعال والخيال وكبح جماحهما في سبيل التعبير الصقيل والواضح الذي لا لبس فيه؛ إنه المذهب الذي "يبدع رواده بواسطة الفكرة وليس الصورة، ويؤكد على إيجابيات الحياة وانتصار الخير على الشر والحسن على القبيح والحق على الباطل؛ فهو إذن أدب يصدر عن نزعة تثبت عقلانية العالم في نهاية المطاف، وإن كان يقر بأن الأهواء ما تلبث أن تعصف بالإنسان لتحيد به عن سواء السبيل وتلقي به إلى الهلاك المحتوم"[54].

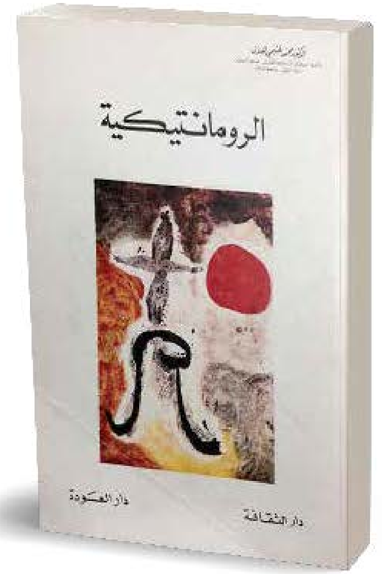
إن العمل الأدبي بالمعنى الكلاسيكي، لا يكون رفيعا إلا إذا كان مرضيا؛ وهو لا يكون كذلك إلا إذا كان معقولا؛ ولكي

جوهر النزعة الكلاسيكية في الأدب إذن، هو التعلق بمبدأ عظيم واحد هو العقل ؛ وقد كان من الطبيعي أن تكتسب هذه القواعد الأدبية التي صدرت عن أكبر المفكرين ألا وهو أرسطو، صفة القانون

يتأتى له تحقيق هذا المطلب عليه أن ينجح في تطبيق جملة من القواعد واحترامها كحدود ملزمة لكل إبداع رفيع، أي "لخلق عمل فني كامل على قدر الامكان". ومن جملة هذه المبادئ أو القواعد الأساسية "تقليد القدماء ومحاكاة الطبيعة باستخراج تقاطيعها الغامضة مما يشكل جوهر الشيء، وكذا عبادة العقل والخضوع لمبدئه والركون إلى مفهوم الشعر النفعي بكل إخلاص وتفان؛ وفوق هذا وذاك، عليه أن يحرص على ضرورة أن يتلاءم المدهش مع المعقول"[65]؛ أي أن يوفق بين متطلبات العقل ومقتضيات العمل الفني كخلق وإبداع يحاكي جوهر فعل المحاكاة في الطبيعة، ويروي الكلي من حيث هو وجه الاحتمال والضرورة معا. لذلك عليه أن ينطلق من الواقعي الذي هو خاص، ليصل إلى الحقيقي الذي هو عام. وإذا كان المعقول يقوم على اختيار الحقيقة العادية بإبعاد كل ما هو شاذ، فإن "على الكاتب أن يفتش عن العام تحت الخاص الذي هو شاذ دائما"[66].

إن جوهر النزعة الكلاسيكية في الأدب إذن، هو التعلق بمبدأ عظيم واحد هو العقل[67]؛ وقد كان من الطبيعي أن تكتسب هذه القواعد الأدبية التي صدرت عن أكبر المفكرين ألا وهو أرسطو، صفة القانون. فمبادئ العمل الفني التي تضفي على الأدب جمالية ورونقا ضاربة بجدورها في العقل ومستمدة من مبادئه، وليست متوقفة على حسن الكلام، تماما كما "لا تكون دراسة تناغم الألوان كامنة في تجميل الغرف وحدها، وإنما في المعرفة التامة أولا بالقوانين الهندسية الكبرى لإقامة البناء على أسس متينة، وتنظيم الغرف بأسلوب أقرب ما يكون إلى المنطق"[68].

خلاصة القول إن العقلانية الأرسطية لم تكتف كموقف فلسفي، بإعادة الاعتبار للأدب فقط، بل أضفت عليه كذلك طابعا عقلانيا فقيدته بقواعدها ومبادئها؛ فصار العقل في الأدب الكلاسيكي ذا سلطة مطلقة، وأصبح من الممكن وصفه كما يقول الدارسون بكونه "أدبا عقليا"، ليس بسبب كونه يفتقر إلى المعاني العاطفية والعناصر الفردية، التي طالما حللت فيه تحليلا نفسيا دقيقا... بالإضافة إلى ما كان للشعر الوجداني فيه على قلته، من فيض الشعور والاحساس؛ بل لأن العواطف والمشاعر الكلاسيكية، كانت خاضعة فيه كل الخضوع للعقل الذي لم يكن ليدع مكانا لجموح العاطفة وجيشانها؛ فكانت الخواطر تمر في مجال التفكير العقلاني لتصفى وتهذب حتى تخرج منطقية هادئة[59]. هكذا طبعت العقلانية الأدب بطابعها، "فسجلت في حقل الفن والأدب تطورا يوازي التطور الذي عانت منه الفلسفة تحت تأثير ديكارت وباسم المبدأ نفسه"[60]. ولكن أليست الديكارتية التي ستصبح معها الفلسفة نظرية في المنهج لصياغة القواعد الكفيلة بقيادة العقل من أجل بلوغ الحقيقة بوصفها يقينا، والتي ستبلغ معها العقلانية أوجها، هي التي ستنشأ عنها النزعة المثالية كمذهب فلسفي، والذي في قلبه ومن رحمه، ستولد الرومانسية كمذهب أدبي مناهض، ناقد ومناقض للمذهب الكلاسيكي؟ أليس من رحم الفلسفة إذن، يولد الأدب أيضا؟



هوامش

1. أحمد بوحسن، العرب وتاريخ الأدب. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2003

2. Martin Heidegger: Qu'est- ce que la philosophie? in: questions2. Gallimard, p 29

3. حكمة علي الأوسي، مفاهيم في الأدب والنقد. مكتبة المعارف للنشر والتوزيع. ط 2، 1984.ص 5

4. رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية. افريقيا الشرق، 1991 ص 25.

الأدهى من ذلك أن " كل وصف لنص هو وصف لنوع. بل إن النص اليوم نوع في أحد معانيه. ولم يوجد قط أدب بدون نوع، فهو نسق في تحول مستمر". المرجع نفسه، ص1525.

5. يؤكد آلان روب على هذا بقوله: "ما من فرق بين الشكل والمحتوى، لأن العمق هو مفعول السطح لا أقل ولا أكثر، والمضمون هو مفعول الشكل على وجه الدقة. انظر:

Alain Robb – Grillet, Pour un nouveau roman, les éditions de minuit, 1961, p41

6. نظرية الأدب: القراءة، الفهم، التأويل. نصوص مختارة. ترجمة أحمد بوحسن. دار الأمان. الرباط.2004. ص 10/11

7. المرجع نفسه. ص11

8. المرجع نفسه. ص12

9. مفاهيم في الأدب والنقد. ذكر، ص9.

في كتابه "المقدمة"، لا يبتعد ابن خلدون في تعريفه بعلم الأدب عن هذا التشخيص الإشكالي لمفهومه، وعن هذا التعريف الشكلي له انطلاقا من كونه عناية فائقة باللغة إذ يقول: "هذا العلم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته وهي الإجادة في المنظوم والمأثور على أساليب العرب ومناحيهم فيجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الملكة من شعر عالي الطبقة وسجع متساو في الإجادة ومسائل من اللغة والنحو مبثوثة أثناء ذلك متفرقة يستقري منها الناظر في الغالب معظم قوانين العربية مع ذكر بعض أيام العرب يفهم به ما يقع في أشعارهم منها. وكذلك ذكر المهم من الأنساب الشهيرة والأخبار العامة، والمقصود بذلك كله الا يخفى على الناظر فيه شيء من كلام العرب وأساليبهم ومناحي بلاغتهم إذا تصفحه، لأنه لا تحصل الملكة من حفظه إلا بعد فهمه، فيحتاج إلى تقديم جميع ما توقف عليه فهمه. ثم إنهم إذا أرادوا واحد هذا الفن قالوا: الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارهم والأخذ من كل علم بطرق، يريدون من علوم اللسان أو العلوم الشرعية من حيث متونها فقط وهي القرآن والحديث. إذ لا دخل لغير ذلك من العلوم في كلام العرب إلا ما ذهب إليه المتأخرون عند كلفهم بصناعة البديع من التورية في أشعارهم بالاصطلاحات العلمية، فاحتاج صاحب هذا الفن حينئذ إلى معرفة اصطلاحات العلوم ليكون قائما على فهمها".

10. العرب وتاريخ الأدب، ذكر. ص28

للتعرف أكثر عن مفهوم "الأدبية" هذا، يمكن الرجوع إلى كتاب: تزيفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر 1987، حيث يورد في الصفحة 84 هذا القول لجاكبسون مبرزا "ان المظاهر الأشد أدبية في الأدب، والتي ينفرد لوحده بامتلاكها، هي التي تكون موضوع الشعرية".

11. المرجع نفسه. ص33.

12. المرجع السابق نفسه، ص 47 أو يمكن الرجوع إلى:

Shmidt. Foundation for the empirical study of literature Hamburg.1981

13. هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي. (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي) تقديم وترجمة: رشيد بن حدو، مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء 2003، ص 51.

14. المرجع نفسه، ص ص 49،5

15. مفاهيم في الأدب والنقد، ذكر، ص8. أو يمكن الرجوع إلى: هـ ب. تشارلتن، فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود. القاهرة 1945

16. مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ذكر، ص25

17. عن هذه العلاقة بين الشعر والأجناس الأدبية الأخرى، يمكن الرجوع أيضا إلى كتاب: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص. ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، ط2، 1986، الصفحات 69/70/71. كما يمكن التأمل في حقيقة أن الشعر هو أول حدث أدبي ظهرت بموجبه الاسطورة إلى الوجود، فكان أن ظهرت الأسطورة بوصفها حدثا شعريا، وظهر الشعر بوصفه لغة خاصة بموجبها كلغة تنزاح عن اللغة العادية، يسمو الفرد عن الجماعة. ففي كتابه "لسان آدم"، كتب عبد الفتاح كيليطو ما يلي: " يعرب هو أول من ركب الخيل وتكلم العربية وقال الشعر...فقد كان من اللازم أن تتفتح العربية ليتفتح الشعر. كلتا الزهرتين أينعتا في آن واحد." وهذا القول يتطابق مع ما قاله فرويد عن علاقة الشعر بكل من الأسطورة والفروسية والبطولة، حيث أن الشاعر أو الفارس أو البطل، والأمر سيان، قد أطلق لمخيلته العنان، ممتطيا صهوة الحصان واللسان في نفس الآن. أنظر:

- عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، 1995، ص41

- S. Freud, La foule et la Hard originaire, in, Essais de psychanalyse, Payot 1981, pp 206-209

18. Nietzsche, Le gai savoir, Idées. Gallimard.T2, pp 129/130

19. Platon, Le banquet, Tra et notes de Mario Meunier (1914). Présentation et dossier de Jean Louis Poirier. AGORA. 1992. PP 205/206

ربما ماتزال كلمة الشعر في الألمانية محافظة على هذا المعنى الأصيل والأصلي؛ فقد جاء في الهامش 56، ص 49 من كتاب: هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي(ذكر)، ما يلي: "إن كلمةDichtung الألمانية – التي يعتبر مدلولها أقوى من مدلول كلمة Poésie الفرنسية والتي تشمل جميع أجناس الإبداع الأدبي بحصر المعنى (الغنائي والمسرحي والملحمي والسردي) – تتعارض عادة مع كلمة Literatur، وهي مفهوم ذو مدلول جد واسع يشمل في آن واحد "الشعر" (Dichtung) وجميع ميادين الكتابة الأخرى.

20. عبد الهادي مفتاح: مبادئ التفكير التفسير، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية، الجديدة، العدد:16/17. 2015، ص 46.

21. "من المؤكد أن نشأة الفلسفة قد كانت انتقالا من الأسطورة إلى الفكر العقلاني، إلا أن هذا الانتقال لم يحدث بشكل فعلي إلا مع سقراط (469/399 ق.م) وتلميذه أفلاطون (424/ 348 ق.م) ثم مع أرسطو بالذات. ذلك أن هؤلاء الفلاسفة هم بالضبط الذين أصبحت الفلسفة عندهم تمارس بحق بوصفها جهازا مفاهيميا ونزعة ونسقا مذهبيا؛ أما عند ماقبل- السقراطيين فقد كانت عبارة عن فكر ليس إلا؛ أي أنها قد كانت شأنها في ذلك شأن الأسطورة إلى حد ما، عبارة عن فكر بدون مفهوم." المرجع نفسه، ص52.

22. أفلاطون: الجمهورية، الكتاب الثاني، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ص 69.

23. المرجع نفسه، ص 66.

24. الكتاب الثالث من الجمهورية، المرجع نفسه، ص 92.

25. المرجع نفسه، ص94.

26. الكتاب العاشر من الجمهورية، المرجع نفسه، ص360

27. المرجع نفسه، ص 360.

28. المرجع نفسه.

29. المرجع نفسه.

30. المرجع نفسه.

31. المرجع نفسه.

32. Platon: Apologie de Socrate(20d-21b), tra et notes: E. Chambry, Flammarion 1965, pp32/33

33. Platon, Ménon, (97b-98c), Voir: M.E. Chambry. Op. cité, p371

34. Alain Badieu, Petit manuel d'inesthétique, Seuil, 1980, pp 33/34

35. Nietzsche, La naissance de la tragédie, Tra, Geneviére Bianquis, Idée, Gallimard, 1949, pp 86/87

36. Ibid, p 94

37. عبد الرؤوف برجاوي، فصول في علم الجمال، دار الآفاق الجديدة. بيروت،1981، ص22.

38. الكتاب العاشر من الجمهورية. ذكر. 361

39. كروتشه، فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء. 2009. ص ص 11/12.

40. هذه هي الحقيقة التاريخية التي عبر عنها نيتشه بقوله: "بإمكاننا أن نتساءل عما إذا كان الخصم الذي تراجعت التراجيديا تحت ضرباته، سيظل قويا بما فيه الكفاية ليحول دون عودتها ودون عودة فلسفة تراجيدية (تحفل بالفن والأدب أكثر مما تحفل بالعلم)؛ فإذا كانت التراجيديا القديمة قد توارت بفعل نزوع المعرفة إلى العلم وميلها إلى الجدل، فإن هذا يعني أن ثمة صراعا أبديا بين التصور النظري (العلمي) وبين التصور التراجيدي (الفني والأدبي) للعالم؛ وأنه لا يمكننا أن نأمل في ظهور نهضة جديدة للتراجيديا، إلا في اللحظة التي يرى فيها الفكر العلمي، وقد استنفد جل امكانياته، أن آماله في الكونية والكلية قد انعدمت...وأعني هنا بروح الفكر العلمي، ذلك الاعتقاد الذي يزعم بأن الطبيعة قابلة للمعرفة على نحو كلي، وأن المعرفة تجلب الخلاص الكوني الشامل. وغير خاف أن هذا الاعتقاد قد تجلى لأول مرة في شخص سقراط الذي استبد معه هذا الطموح العلمي الجامح بالمعرفة، فكان من نتائج ذلك هدم التراجيديا ونفي الشعر من موطنه الأصلي والأصيل. أنظر: Nietzsche, La naissance de la tragédie, op. cité, p 48

41. المرجع نفسه، ص39.

42. هيدغر: رسالة في النزعة الانسانية. ترجمة: عبد الهادي مفتاح. مجلة "فكر ونقد". العدد 11. 1998

43. ميشال هار: فلسفة الجمال. (قضايا واشكالات) ترجمة: ادريس كثير وعز الدين الخطابي. منشورات مابعد الحداثة. فاس 2005، ص24

44. حسين علي: فلسفة الفن. (رؤية جديدة). التنوير/بيروت، 2010. ص105

45. Aristot, Poétique, Trad, J. Hardy. Préface de Philippe Beck. Ed, tel, Gallimard, 1996, pp 34/35.

46. Ibid, p 35

47. فلسفة الجمال، ذكر، ص، 25/26. جوهر المحاكاة هذا، هو جوهر الشعر نفسه، لأن الشاعر كما يقول أرسطو في" كتاب الشعر": "لا يكون شاعرا إلا بفضل المحاكاة".Aristot: Poétique , op, cité

48. فلسفة الجمال، ذكر، ص 4.

49. Aristot: Poétique. Op, cité, p34

50. Ibid, p35

51. فلسفة الفن، ذكر، ص118. يمكن الرجوع أيضا إلى أرسطو "كتاب الشعر" ذكر. كما يمكن الرجوع إلى:
Alain Badieu, Petit manuel d'inésthétique, op. cité, p10

52. فلسفة الفن، ذكر، ص36.

53. فيليب فان تيغيم: المذاهب الأدبية الكبرى. ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات. بيروت، 1983، ط 3، ص41

54. إيليا الحاوي: في النقد والأدب. الجزء الخامس، دار الكتاب، بيروت 1986، ص15

55. المرجع نفسه، ص 15. يذهب رواد المذهب الكلاسيكي إلى أن تحقيق الجمال وحده في العمل الفني لا يكفي، بل لا بد أن تكون له غاية أخلاقية تحقق كماله، خصوصا وأن المتعة الفنية لا تتعارض مع المغزى الأخلاقي. أنظر: المذاهب الأدبية الكبرى. ذكر، ص51

56. المذاهب الأدبية الكبرى. ذكر، ص ص 48، 58

57. المرجع نفسه، ص56.

58. المرجع نفسه، ص 40

59. المرجع نفسه، ص 41. في كتاب: "فلسفة الفن" (ذكر)، ص120، يذكر صاحبه حسين علي، أهم المعايير العقلية للنقد الفني عند أرسطو، وهي: ضرورة توفر الوحدة العضوية في العمل الفني، والتناسب بين أجزاء العمل، والالتزام بوحدة الحدث، ووحدة المكان ووحدة الزمان، وعدم تجاوز قدر معين من الافراد في الحكم، وتسلسل واضح بين الأحداث، وتآلف وانسجام بين العناصر.

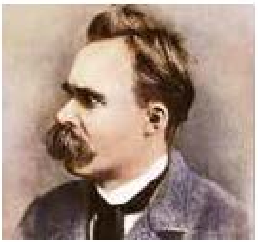
60. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية. دار العودة. بيروت، 1973، ص 13. تجب الاشارة إلى أن أهم قاعدة من قواعد المذهب الكلاسيكي التي سنها أحد كبار مؤسسي هذا المذهب، ألا وهو الشاعر الفرنسي بوالو Boileau، هي تلك التي يطلب فيها من الأدباء أن "يلبوا دائما نداء العقل وأن يخضعوا له حتى تستمد منه وحده مؤلفاتهم كل ما لها من رونق وقيمة. أنظر: المرجع نفسه، ص 14.



ملـــف العـــدد

إشكالية الفلسفة والشعر
ارتباطهما بميلاد التراجيديا

حسن أوزال



"نحتاج الفن حتى لا تُميتنا الحقيقة"

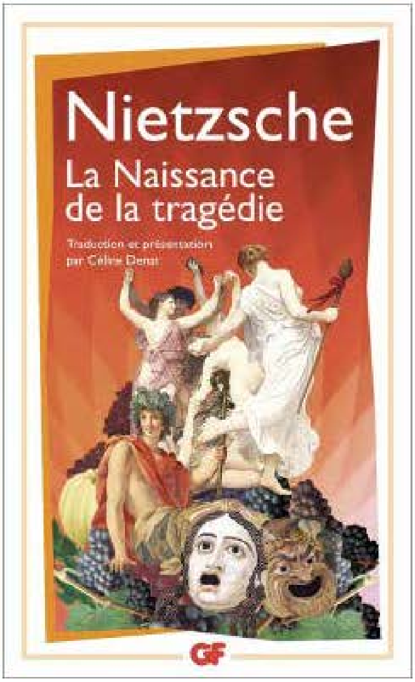
[نتشه]

لعل التعارض القائم مابين الفلسفة والشعر تعارض متوغل في القدم، مافتئت تنتصب فيه الأولى باعتبارها حكمة ضد الثانية باعتبارها إبداعا،وإذا جرت العادة منذ أفلاطون على النظر إليهما كجنسين مختلفين كل الإختلاف، بحيث تعزى للفيلسوف سمة الواقعية بينما تُنسب شطحات الخيال للشاع، فذلك ليس إلا اعتقادا على أن الفيلسوف هو من يحتكم دائما للعقل بينما الشاعر للمخيال والأحاسيس .

لعل هذا التحديد نفسه، هو ما أدى بسقراط لا إلى الاستخفاف بالشعر من حيث كونه محاكاة موجّهة إلى الأذن [1] فحسب بل والنظر أيضا إلى الشاعر نظرة احتقارية يغدو معها مجرد مقلِّد، يجيء في المرتبة الثالثة بالقياس إلى عرش الحقيقة .و أكثر من ذلك، يمضي لسان حال أفلاطون حد تعميمه لهذه الصفة مؤكدا على أن "كل أولئك الشعراء منذ أيام هوميروس إنما هم مقلدون فحسب: فهم يحاكون صور الفضيلة وما شابهها، أما الحقيقة ذاتها فلا يصلون إليها قط .إن الشاعر كالرسام الذي تحدثنا عنه منذ برهة والذي يرسم اسكافيا دون أن يعرف شيئا عن إصلاح الأحذية ويقدم

> تعزى للفيلسوف سمة الواقعية بينما تُنسب شطحات الخيال للشاع، فذلك ليس إلا اعتقادا على أن الفيلسوف هو من يحتكم دائما للعقل بينما الشاعر للمخيال والأحاسيس

صورته إلى أناس لا يعرفون عن الأمر أكثر منه ولا يحكمون على الأمور إلا بمظاهرها وألوانها "(2).



بـدهـي إذن أن يـؤثـر سـقـراط على أفلاطون الـذي ما أن أقدم في عز شبابه على إحـراق أشعاره علّه يحظى برضا أستاذه ويصبح بالتالي تلميذه المبجّل؛ حتى مضى عـلى منواله يفضل المهندسين عن الشعراء ويقر بالتنافر مابين الشعر والفلسفة، مصرا على إظهار التناقض الذي يسكن الشعر ذاته، مؤكدا على أنه تناقض إن كان يعود إلى شيء ما فإنما يعود بالأساس إلى كونه إبداعا لا عقلانيا .يوضح نتشه هذا الإشكال منبها إلى أن كل ما أورده "سوفوكل" عن "آخيل" باعتباره أن: " ما يقوم به هذا الأخير من أعمال، دائما ما تكون متقنة الصنعة بالرغم من أنه ينجزها بلا وعي "، جرت مواجهتُه بنوع من اللامبالاة من طرف "يوريبيديس" الذي مافتئ يسخر منه مؤكدا على أن "الأعمال التي ينجزها آخيل لا يمكنها إلا أن تكون أعمالا مشينة مادامت تتم في غياب العقل "(3). وإذ يقرن "يوريبيديس" الجمال بالعقل تماما مثلما يقرن سقراط الخير بالعقل، فذلك لا لشيء إلا لأن لكل منهما مبدأ يوازي مبدأ الآخر. فمقابل المبدأ الجمالي "الأوريبيدي" القائل بأن :"كل شيء ينبغي أن يتم على نحو عقلاني لكي يضحى جميلا" ثمة الأكسيوم السقراطي الذي مافتئ يؤكد على "أن كل شيء ينبغي أن يتم على نحو عقلاني لكي يضحى خيرا"(4). وعلى هذا الأساس يخلص نيتشه إلى استنتاج مؤداه أن "يوريبيديس" هو شاعر النزعة الجمالية السقراطية بامتياز،الذي باسم التفاؤل الثلاثي السقراطي، راح يهجو شعراء العريدة، جاهزا في الوقت نفسه، على كل عنصر من عناصر المفاجئة التي كانت تؤثث فضاء العرض المسرحي، مسجلا لحظة ارتـداد وانحطاط شعري لم يسبق له مثيل، جـراء تشبثه المستميت بالروح النقدية من جهة والغباء العقلاني من جهة ثانية.

إن هذا الغباء الذي يناهض، على ما يبدو، ذلك المنظور الجمالي الذي بموجبه يتحدد الشعر باعتباره المعرفة الأوسع للحقيقة البشرية، هو نفسه الغباء الـذي حـاول " دوستويفسكي " أن يتصدى له عندما قال " إن الجمال وحده يستطيع يوما ما أن يُنقذ العالم". ينتصب الجمال والحالة هاته ضد النزعة العقلانية التي أدت منذ سقراط إلى وأد التراجيديا جاعلة من المعرفة قاضيا باسمه تُحاكَم الحياة. فإذا كانت "الغريزة بالنسبة لكل الناس المنتجة، قوة للإثبات والإبداع، وكان الوعي قوة للنقد والنفي فمع سقراط يختلف الأمر تماما، إذ تغدو الغريزة نقدا ويصير الوعي إبداعا "(5) مما يعني بزوغ مرحلة جديدة دشنها سقراط، الذي راح يعتقد في قدرته المعرفية على تصحيح الوجود لاسيما عندما تلقى نبوءة "دلفي" التي لم تعلي من شأنه فحسب بل نصبته كأكثر الناس حكمة، يليه مباشرة بطبيعة الحال "يوريبيديس".

هذا الغباء الذي يناهض، على ما يبدو، ذلك المنظور الجمالي الذي بموجبه يتحدد الشعر باعتباره المعرفة الأوسع للحقيقة البشرية، هو نفسه الغباء الذي حاول دوستويفسكي أن يتصدى له عندما قال إن الجمال وحده يستطيع يوما ما أن يُنقذ العالم

وضع أفلاطون حقيقة بين أيدي أجيال المستقبل نموذج عمل فني جديد، لنقل رواية على مقاس أسطورة إيزوب، محكمة الحبكة، حيث يبقى الشعر خادما لفلسفة الجدل تماما مثلما ستضحى هذه الفلسفة ذاتها، فيما بعد، خادمة، ولقرون طويلة، للتيولوجيا

و أمام هكذا وضع، لم يكن سقراط ليقبل إلا نوعا واحدا من الشعر ألا وهو "أسطورة إيزوب"، وذلك لا لشيء إلا لما ينطوي عليه من انتقادات لاذعة لكل ما يزيغ عن العقل ويحيد عن البرهان.أي بشكل عام جراء عدائه للفن التراجيدي ذاته الذي بحسب سقراط "لا يبدو أبدا أنه "يقول الحقيقة"، فضلا عن كونه فنا يتوجه إلى "من لا يتمتع بكامل قواه العقلية "؛ وهذا ما يعني بتعبير آخر أنه ليس بفن يخاطب الفلاسفة : وتلكم حجة مزدوجة للإبقاء عليه بعيدا عنا ."[6].

علاوة عن ذلك يمكننا القول إن التفاؤل الثلاثي ما كان له أن يُسرِع بموت التراجيديا لو لم يُقِم علاقة وطيدة مابين المعرفة والفضيلة وبالتالي مابين الإيمان والعقل، حيث عندها فحسب تسلّح الديالكتيك بترسانة من الأسلحة وبادر يهاجم الموسيقى ويطردها تماما مثلما طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته.

"لنتصور إذن عواقب هاته الشذرات السقراطية: الفضيلة معرفة ؛لا نخطئ إلا عن جهل ؛الإنسان الفاضل سعيد". فهي بقدرما تنطوي من ناحية أولى على رغبة عارمة في محاكمة الحياة باسم العقل بقدرما تروم من ناحية ثانية تجريم الأفعال باسم الفضيلة، بل تسعى أكثر من ذلك إلى تنصيب المثل الأعلى الزهدي باعتباره ضامنا للسعادة البشرية. لنقل بمعنى آخر إنها ما فتئت تنظر إلى الفضيلة من حيث هي ما يتم عبر التعلُّم والتلقين بفضل منهج بيداغوجي يعتمد العقل أداة والسعادة غاية. وتبعا لذلك "وجب من الآن فصاعدا، على البطل الفاضل أن يصير عالم منطق"[7] أي أن عليه أن يتخلى عن كل ما يُحفِّز فيه إرادة القوة ويؤسس لديه لنظرة جمالية للوجود انتصارا للصرامة والإنضباط بدل النشوة والغريزة.

لقد وضع أفلاطون حقيقة بين أيدي أجيال المستقبل نموذج عمل فني جديد، لنقل رواية على مقاس "أسطورة إيزوب"، محكمة الحبكة، حيث يبقى الشعر خادما لفلسفة الجدل تماما مثلما ستضحى هذه الفلسفة ذاتها، فيما بعد، خادمة، ولقرون طويلة، للتيولوجيا "[8].خلافا لهذا التصور إذن يرفض نتشه إقحام النص الفلسفي ضمن سياقات نحتكم فيها إلى ثنائية الخطأ والصواب، فيسحبه بالتالي من حقل الحقيقة ليمنحه بدلا من ذلك صبغة تعبيرية متخلصة من كل دعاوى الموضوعية. ذلك أن الفلسفة بالنسبة إليه، هي قبل كل شيء آخر، اعترافات ذاتية أشبه ما تكون بالسيرة الذاتية، يروم من خلالها الفيلسوف تفسير جسده والتعبير عن سوء فهمه له أيضا، سعيا وهو الأهم، وراء بناء الذات ..مما يتطلب نهج أسلوب جمالي نتعلم فيه وبفضله، على يد الفنانين "كيف نجعل الأشياء جميلة، مثيرة ومشتهاة حتى عندما لا تكون كذلك "[9].وهذا ما يستلزم التمرُّن على تلك التقنيات المولِّدة للسعادة من قبيل :الإبقاء على المسافة اللازمة بينك وباقي الأشياء حتى تحرز تفاصيلها ؛النظر إلى الواقع من زاوية مغايرة للمعتاد ؛لنقل بتعبير آخر الإشتغال على زوايا النظر على نحو نلوذ فيه برؤية جديدة للعالم، تُترجِم تَجسُّد إرادة القوة والخلود حتما إلى الفرح والسعادة والمتعة.

لا ينأى بنا الأمر هنا بعيدا عما يدعوه فوكو بأسلبة الحياة ويطلق عليه نتشه تجميل الوجود ويناديه بودلير بروح الغندرة .بل هاهنا تتقاطع أيضا مجموعة من القصائد التي عمل الفيلسوف على تبئيرها مع تصوره للفوإنسان le surhomme، داعيا كل واحد منا على حدة :"ليضحى شاعر حياته، وذلك باهتمامه بأدق تفاصيلها وكذا بكل ما يبدو منها أكثر ابتذالا"[10]. لكنه في خضم هذا النشاط الفني الذي تنبعث منه روح التراجيديا باعتبارها مزجا

بين النزعة الدينزوسية والأبولونية، يبلغ الحبور مداه ليصير كنه قضية العيش برمتها.إذ على الرغم من التضاد مابين القطبين يمكننا القول إن الدينوزوسي بقدرما هو زخم وتدفق للقوى اللاعقلانية وإطلاق العنان لعالم الحلم والعربدة بقدرما هو الأبولوني سعي حثيث إلى تنظيم هذه القوى على نحو تستعيد فيه مظهرا جميلا."هكذا يلزم في الحقيقة، التعبير عن هذه العلاقة الشائكة الناشئة مابين النزعة الأبولونية والدينوزسية باعتبارها تحققا للتآلف ؛ حيث يتكلم دينزوس لغة أبولون ويتكلم أخيرا أبولون لغة دينزوس: لتتحقق بفضل ذلك الغاية القصوى من التراجيديا والفن "[11]. غاية يتقاطع فيها الشعر بالفلسفة كما بباقي الفنون الأخرى انتصارا للحياة وإثباتا لتناقضاتها بعيدا وهو الأهم عن كل نزعة تبريرية مادام أن العالم والوجود لا يمكن التعاطي معهما إلا" كظاهرتين جماليتين" [12].

إذا كانت أولى نتائج النزعة السقراطية هي تحريف التراجيديا الدينزوسية بنظر نتشه، فثمة أيضا مرحلة هامة من حياة سقراط تجبرنا على أن نتساءل إن لم تكن العلاقة القائمة بين هذه النزعة السقراطية والفن علاقة تنافر بالضرورة وإن لم يكن ميلاد "سقراط الفنان" أمرا متناقضا بحد ذاته"[13]، ذلك أن هذا الرجل النظري L'homme théorique سرعان ما وجد نفسه في ورطة لا مخرج له منها، عندما ظهر له في الحلم أثناء اعتقاله شخص، طفق يُطنبه مُردّدا "تعاطى الموسيقى يا سقراط".مما حدا به إراحة لضميره، إلى الإهتمام بالموسيقى الشعبية بالرغم من عدم تقديره لها كما يجب.و هذا خلافا لنتشه بطبيعة الحال الذي مافتئ يصرح "لولا الموسيقى لغدت الحياة خطأ"[14] مدونا هذه الشذرة الرائعة في رسائل شتى بعث بها إلى صديقيه " بتر غاست" و"جورج براندس". و لما كانت الحياة بنظر صاحب المعرفة المرحة حرب أذواق وصراع ألوان، فإنه لم يجد بدا من اعتماد حاسة الذوق le goût أداة للتقويم وذلك ليس فحسب لأن الذوق لا النافع بحسبه هو ما يعطي الأشياء قيمتها، بل أيضا لأن سؤال حقيقة أو خطأ قضية ما،سؤال ثانوي بنظره بالمقارنة مع سؤال القيمة.

لا ينأى بنا الأمر هنا بعيدا عما يدعوه فوكو بأسلبة الحياة ويطلق عليه نتشه تجميل الوجود ويناديه بودلير بروح الغندرة .بل هاهنا تتقاطع أيضا مجموعة من القصائد التي عمل الفيلسوف على تبئيرها مع تصوره للفوانسان

بدهي، إذن، أن يعطي نتشه أولوية قصوى للتقويم كمنهج نقدي وكطريقة للتفكير، إلى جانب التفسير الذي به تتحدد معاني الظواهر سواء تعلق الأمر بالدين أو الأخلاق، المثالية أو الفن .وفي هذا الإطار، تجده غالبا ما يشبه الموسيقى بالساحرة محذرا المستمع من خطورتها عند الإغواء و قدرتها على الإبهار.فالموسيقى منها بحسبانه ما يثير فينا الدهشة والإعجاب مثل موسيقى" كارمن" ومنها ما يُضللنا ويُحرّف حماستنا مثل موسيقى فاغنر التي يطغى عليها الطابع الرومانسي. يستعمل نتشه والحالة هاته عبارة "cave musicam ؛[15] وهي عبارة لاتينية تعني "احذر الموسيقى " صيغت على مقاس عبارة Cave canem التي تفيد بدورها :"احذر الكلب ".إن هذا التنبيه على ما يبدو، دعوة صريحة من فيلسوف النسابة إلى الإنتقاء الجيد في كل أمور الحياة وذلك قبل الإنخراط فيها باعتبارها موسيقى يلزمنا حسن الإنصات إليها حتى لا نفسد على الآلهة هذه الهدية الثمينة التي وهبتها لنا .لكن مادام الله قد مات بالنسبة إليه ، فالحياة هي الحقيقة الوحيدة المعنية التي يتوجّه إليها ناي دنوزوس في نفس الوقت الذي يطالبنا فيه نتشه بأن نحب قدرنا amor fati أي أن نُقبل على الحياة كما هي بكل ما تحمله من تلاوين وبكل ما تنطوي عليه من آهات ومسرات، أحزان وأفراح، كبوات ونجاحات .و هذا ما يعني بالضبط، فهم الوجود على نحو تراجيدي حيث بدل النفي والتكفير وتحميله المسؤولية والخطأ يُستحبُّ أن نتحلى بروح الإثبات، باعتباره القادر وحده على تحويل الألم فرحا والسلب إيجابا .لكن هذه الرؤية التراجيدية تكاد تستحيل دونما الموسيقى، لا لشيء إلا لأن الموسيقى هي جوهر التراجيديا وصدى ناي دنزوس

فالموسيقى بقدرما تثير فينا تلك الرؤية المجازية للعمومية الدنزوسية بقدرما تعطي أيضا للصورة المجازية دلالتها القصوى ... إن الموسيقى تستطيع إذن أن تخلق الأسطورة، أي أن تخلق النموذج الأكثر دلالة الذي هو بالضبط الأسطورة التراجيدية باعتبارها أسطورة تنم بشكل ما عن المعرفة الدينوزوسية

إله الألف فرح. ذلك أن "الفن الدنزوسي يؤثر بطريقتين إثنتين على مجمل المصادر الفنية الأبولونية: فالموسيقى بقدرما تثير فينا تلك الرؤية المجازية للعمومية الدنزوسية بقدرما تعطي أيضا للصورة المجازية دلالتها القصوى ... إن الموسيقى تستطيع إذن أن تخلق الأسطورة، أي أن تخلق النموذج الأكثر دلالة الذي هو بالضبط الأسطورة التراجيدية باعتبارها أسطورة تنم بشكل ما عن المعرفة الدينوزوسية "[16].

لكن الفن الدينوزوسي إن كان يحاول " أن يُقنِعنا بالفرح الخالد المرتبط بالحياة؛ فيتوجب علينا مع ذلك ألا نبحث عن هذا الفرح في المظاهر بل فيما وراء المظاهر"[17]، أي أنه علينا أن نعترف بأن كل كائن في الحياة يلزمه أن يكون مستعدا منذ البداية ليس على أن يقبل بكل ما هو مرعب ومؤلم فحسب بل أن يواجهه أيضا وذلك بالقدر اللازم من الشجاعة والجرأة. هاهنا تلتقي الموسيقى باعتبارها فنا إثباتيا للهلامي والمرعب بالفلسفة من حيث هي تعبير عن حالة الجسد: مرضه أو عنفوانه، حزنه أو فرحه، شبابه أو كهولته.بل هي ما يتقاطع كذلك مع الشعر مادام أنه الإبن الشرعي للأسطورة حيث يمتزج الواقع بالحلم والممكن بالمستحيل والإيقاع بالنغم والحسي بالمجرد.

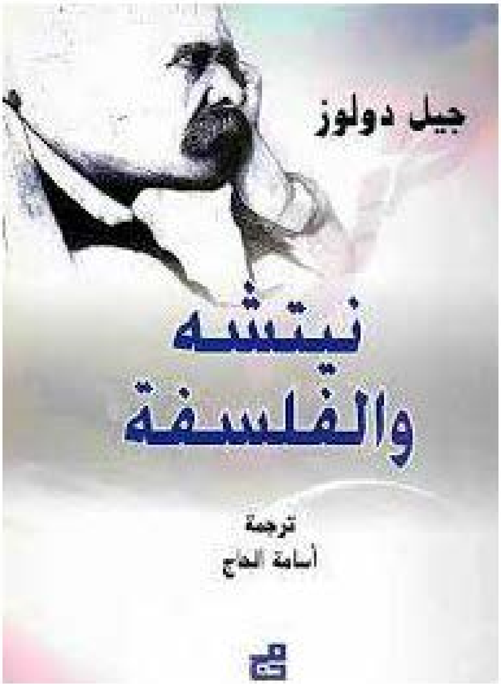
لا بأس أن نقف هنا رفعا لكل لبس، على التباين القائم مابين التراجيديا والشعر،على اعتبار أن التراجيديا إن كانت تتكلم عن أمهات الوجود les mères de lètre ألا وهي الإرادة والوهم l'Illusion او الألم la Douleur، فعملُ الشاعر يقتضي منه تدوين الأحلام وترجمتها مادام أن الوهم الأكثر حقيقة بالنسبة للإنسان هو ذلك الذي ينشأ في الحلم .في خضم هذه العلاقة التي تصل الشعر بالحلم والوهم تبزغ إلى السطح ماهية الشعر من حيث كونه أقرب مايكون إلى الموسيقى منه إلى اللغة.بل لنقل إن الشعر هو الموسيقى عينها مادام لا يكترث سوى بالوجود في حد ذاته L'etre en soi خلافا للغة التي تعتني بالظواهر.وهل يكون هذا هو ما جعل الموسيقى تحتل مرتبة عظمى عند نتشه؟ أكيد، فخلف هذا الإهتمام المتزايد عنده بالموسيقى، بدءا من ميلاد التراجيديا (الفقرة 16) حتى كتابه هذا هو الإنسان، كما عند أستاذه شوبنهاور، يكمن منظور فلسفي دقيق مافتئ يعتبر أن الموسيقى هي كُنْه الحياة.يوضح شوبنهاور هذا الأمر في الفقرة رقم 52 من كتابه بعنوان: العالم كإرادة وتمثل، مؤكدا على أن الموسيقى هي تعبير عن العالم، إنها تعبير عن الوجود الحق أي الوجود الوجداني، كما عن الواقع والعالم من حيث هو إرادة .

إن" الموسيقى نسخة طبق الأصل سواء للإرادة أو للعالم ."ذلك أن العالم باعتباره إرادة مجرد إحساس. وما الموسيقى بالتالي سوى ما يعبر عن جوهره الحميمي دون وساطة سواء كانت تمثلا أو عقلا، وعيا أو مفاهيما ".[18] ينتصر نتشه كأستاذه هنا للموسيقى من حيث هي ما يعيد الإعتبار للحواس لأنها كما قال شوبنهار تمرين ميتافزيقي لا شعوري حيث لا يدرك العقل أنه يمارس التفلسف. لكن هذه النظرة الثاقبة التي ظلت تستدعي الفن سواء في شكل الفلسفة أو الشعر أو الموسيقى نظرة،تكاد تستحيل دون شرط فزيولوجي يُسميه نتشه بالإنتشاء.

إذا صح القول إن الفن عند صاحب الجنيالوجيا، على اختلاف مشاربه، لا يهدئ ولا يشفي ولا يُصعِّد، مثلما لا يوقف الشهوة أو الغريزة أكثر مما يعمل على تكثيف القوة وتوليد الاحساس بالفرح انتقالا، وهو الأهم، من حالة كمال أصغر إلى حالة كمال أكبر على حد تأويل سبينوزا؛ فذلك

ليس إلا لأننا نلفي لديه تصورا، مخالفا لسقراط الذي يقر بأن "بين الشعر والفلسفة معركة قديمة العهد "[illegible] رابطا السعادة والفضيلة بمدى قدرتنا على قهر الانفعال الذي يؤججه فينا الشعر بدل أن يضعفه. إنه تصور تلتحم فيه الفلسفة بالشعر التحام الشاعر بالموسيقى كما أسلفنا أو الممثل بالرقص لأن الشاعر وحده يستطيع أن يعيش ما تنبأ به الفيلسوف من أحداث. وهذا ما جسّدته لا تجربة هولدرلين فحسب الذي عاش بحسب تأويل موريس بلانشو حدث "موت الله"، بل أيضا تجربة مالارمي؛ طيلة انخراطه في فعل الكتابة الشعرية "تبدو الكتابة والحالة هاته كحالة قصوى لا محيد لها عن انقلاب جذري انقلاب يُعبّر عنه مالارمي على نحو موجز كالتالي: "إنني للأسف كلما عملت جاهدا على تبيير القصيدة إلى هذا الحد إلا وصادفت هُوّتين مُحبطتين الأولى هي العدم (غياب الله) أما الثانية فهي موته" [illegible].

يعلق بلانشو على هوس مالارمي الشعري قائلا: "يجب على الذي يحفر القصيدة أن يتخلى عن كل وثن؛ إنّ عليه أن يكسّر كل شيء، وأن لا يتخذ الحقيقة أفقا له ولا المستقبل كمثوى لأنه لا حق له في الأمل؛ يَلزمُه خلافا لذلك اليأس "[illegible]. من نافلة القول بأن ثمة تشابها بين شعر مالارمي وفلسفة نتشه وهو ما أكده "تيبوديه" ووقف عليه دولوز مؤكدا على أنها "مجرد تشابهات سطحية "[illegible] انتهى خلالها مالارمي إلى تصور الضرورة من حيث هي إلغاء للصدفة منبها إلى "مدى اندراج قصيدة مالارميه في الفكرة الميتافزيقية القديمة القائلة بثنائية العوالم "[illegible]. وهكذا لم يستطع شعره أن يتخلص من جرثومة العدمية التي بين الفينة والأخرى تُبين عن حنكتها في تبخيس الحياة وتُسرع على نحو "يوريبيديس" إلى تمجيد العقل. لذلك فنحن اليوم إن كنا بحاجة إلى الفن حتى لا تميتنا الحقيقة، فذلك ليس إلا لكون الفن هو "أعلى قوة للزائف، إنه يعظم العالم بوصفه خطأ، يقدس الكذبة يجعل من إرادة الخداع مثلا أعلى راقيا"[illegible].



ينتقل بنا نتشه هاهنا إلى مستوى آخر من الإبداعية، حيث تغدو الفلسفة شعراً ويصير الفيلسوف فناناً، يفضل الكذب والخطأ اللذين يُقوّيانا في الحياة عن الحقيقة التي تقتل وتُسمّم وهو في هذا القلب للأفلاطونية يحتفظ بعلاقة شعرية بالواقع الذي يُحدّده من وجهة نظر شهوانية وحسية أكثر منه من وجهة نظر عقلانية معرفية، مثالية. ربما لذلك راح يحفر في أصول النزعة الجمالية السقراطية التي كانت بمثابة النقطة المفصلية في تاريخ الفكر لموت التراجيديا وانتحار الفن والحياة على حد سواء ذلك أن هذه النزعة التي بموجبها يعتقد يوريبيديس أن "كل شيء ينبغي أن يكون في انسجام تام مع العقل كيما يضحى جميلا"[illegible] والتي يتردد صداها في عبارة سقراط التي مافتئت تساوي ما بين المعرفة والفضيلة سرعان ما تحوّلت إلى مبدأ حاسم بواسطته يُحاكم "يوريبيديس" كل عناصر التراجيديا ويعمد إلى تعديلها

ينتقل بنا نتشه هاهنا إلى مستوى آخر من الإبداعية، حيث تغدو الفلسفة شعراً ويصير الفيلسوف فناناً، يفضل الكذب والخطأ اللذين يُقوّيانا في الحياة عن الحقيقة التي تقتل وتسمّم

يعلق بلانشو على هوس مالارمي الشعري قائلا: يجب على الذي يحفر القصيدة أن يتخلى عن كل وَثَن؛ إنّ عليه أن يُكسِّر كل شيء، وأن لا يتخذ الحقيقة أفقا له، ولا المستقبل كمثوى، لأنه لا حق له في الأمل: يَلزمُه خلافا لذلك اليأس.

بـدءاً من اللغة والحروف، وصولا إلى البناء الدرامي، وموسيقى الجوقة، تلافيا بحسبه لوقاحة الواقع التي لا يمكن تلطيفها سواء عبر الكذب أو الوهم.

لاغرو أن هذا التصور نفسه هو الذي تبنّاه أفلاطون في كتاب الجمهورية، منتقدا شعراء التراجيديا في شخص كبيرهم هوميروس قائلا:"إن من الناس من يعتقدون أن هؤلاء الشعراء لهم في كل الفنون نصيب،و أنهم على علم بكل الأمور الإنسانية، من فضيلة ورذيلة، بل وبالأمور الإلهية، إذ أنه يتعين على الشاعر المجيد، إذا ما شاء أن يحسن تناول موضوعاته،أن يعرفها أولا،و إلا لما استطاع الكتابة عنها. فلنبحث إذن إن كان هؤلاء الناس قد صادفوا مقلدين خدعوهم وإن كان قد فاتهم عندما اطلعوا على أعمالهم أن هذه الأعمال تنتمي إلى المرتبة الثالثة بالنسبة إلى الحقيقة وأن من الممكن الإتيان بها بسهولة حتى لو لم يكن المرء يعرف الحقيقة، إذ أنهم لا يخلقون إلا أوهاما لا أشياء حقيقية،أم أن الشعراء يقولون بالفعل أشياء حقيقية،ولديهم بالفعل معرفة حقيقية بالأمور التي يظن الناس أنهم يجيدون الحديث فيها؟"[26].

استئناسا بهذه الشذرة، يتبدى أن أفلاطون لا يختلف في شيء عن يوربيديس، في النظر إلى الشعراء منذ أيام هوميروس باعتبارهم مجرد مقلدين: "فهم يحاكون صور الفضيلة وما شابهها أما الحقيقة ذاتها فلا يصلون إليها قط [27]، ومن ثمة بنظره وجب طردهم من الجمهورية بحيث لا يقبل منهم إلا من يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس. .يحلل نتشه هذه اللحظة الحاسمة في كتابه ميلاد التراجيديا قائلا:"لنتفحص حاليا هذه النزعة السقراطية التي بواسطتها هزم يوربيديس "تراجيديا آخيل" وانتصر عليها"[28] موضحا أن هذا الأخير ما أن أقام الدراما على قاعدة غير دينزوسية حتى حط من قدْرها، إذ لم تعد قط موسيقيا تحمل بصمة دينزوس ؛ بل أكثر من ذلك فدراما يوربيديس لم يعد بوسعها أن تصل إلى مستوى الأعمال البطولية الأبولونية ما أن تخلّصتْ كلّيا من العناصر الدينوزوسية.علاوة عن ذلك، يمكننا أن نضيف أن طغيان الروح النقدية وترجيح معيار الإحتكام للعقل في كل ما يتعلق بالفن، كان بمثابة السبب الحقيقي الذي أدى ليس إلى تبديد عنصر المفاجئة على طول الدراما فحسب، بل جعل أيضا كل شيء معروفا بشكل قبْلي بحيث "يتقدم شخص واحد عند بداية المسرحية، وبعد أن يشرع في الحكي، مُعرِّفا بنفسه، يُحيطكَ بكل ما وقع قبل العرض، كما يخبرك بما حدث سابقا وما سيقع بالضرورة أثناء الدراما "[29]. على هذا النحو يقتحم اليقين الأسطورة، إن لم نقل إنه مع مجيء يوربيديس يدخل الله كضامن لمجريات الأحداث في مسرح التاريخ.

إن جازت المقارنة أمكننا القول إن دخول الله إلى المشهد عند يوربيديس، أشبه ما يكون بالإجراء الذي اعتمده ديكارت لإثبات وجود الله. ذلك أن الكوجيتو الديكارتي إنما يستمد أحقيته من فرضية أولى هي أولى البداهات عند ديكارت ألا وهي كون الله موجودا Dieu est. إن فكرة الله بالنسبة لديكارت لا يمكننا عزلها عن فكرة الوجود: فالثنائية الله- الوجود Dieu-Existence ثنائية حقيقية لا يطالها الشك.

وبناءا على هذه الفرضية ذاتها، يمضي ديكارت في تأمله السادس إلى القول بأن الله هو القادر على خلق أمور أُدركُها بوضوح وتميُّز؛ أمور من ثمة حقيقية وواقعية. إن تَمثُّلي للأشياء المادية لا يستقيم بدون الله باعتباره الكائن الصَادق والذي لا يمكننا وصفه بالمخادع. وعلى ما يبدو فالله الديكارتي لا يعدو أن يكون مجرد صدى للعقلانية السقراطية التي نصبت المعرفة حَكما على الحياة. لينشأ

التعارض بين الطرفين، بحيث بدل أن يمضي الفكر بالحياة إلى أقصى ما تستطيعه، ينزع باسم العقلانية إلى تخليقها، وبالتالي، الحد من قدراتها سيرا وراء هذا النهج، وفي خضم الفن المسرحي الجديد، الموسوم بالتفاؤل السقراطي،يتجلى أن لا حظ تبقى للقطب الدينزوسي - الموسيقي، الذي بانسحابه من التراجيديا سينسحب معه الشعر كذلك .هكذا ستنجح سيادة الروح العلمية في قتل الأسطورة التي هي أصل الشعر، مما سيدفع به بالتالي إلى هجران موطنه المثالي الطبيعي، والتيهان كمتسكع بدون مأوى على حد تعبير نتشه.وعلى هذا النحو أيضا أفلح الديالكتيك، من جهته، في دحض تلك الرؤية التراجيدية للكون، سيما بعدما عوّض الطابع الإثباتي الخاص بالموسيقى والشعر بموسيقى الدراما، فاختفى النغم والإيقاع وتوارى عنصر المفاجأة المميز للتراجيديا ليحلّ محلّهم جميعا القول اليقين والكلام الفصيح، والحدث المعهود المهيمنين اليوم في فن الأوبرا باعتباره نتاج الإنسان النظري، العاشق للنقد وليس نتاج الفنان. ذلك أن الأوبرا المعروفة بطغيان الكلام على اللحن، طغيان السيد على العبد والروح على الجسد هي إحدى سمات موت التراجيديا إلى حدود اليوم، التي يتعيّن على الفلسفة والشعر الحديث بعثها من جديد، تجاوزا للميتافزيقا وطيّا لصفحة اللحظة السقراطية.

ملـــف العـــدد

الوجود الأصيـــل
بين الشعر والفلسفة



عبد الحميد شوقي

مدخل

أطل من شرفة واحدة ذات بعدين بصريين متمفصلين؛ إنه بعد الكينونة الشعرية انطلاقا من الهوية التي أقدم بها ذاتي لذاتي وللعالم، من حيث الانشغال الوجودي الإبداعي اليومي الذي أتماهى به مع ذاتي، وهو أنني شاعر، أي منتج للقول الجمالي في تفرده اللغوي وخصائصه التخييلية وتميزه الفني، وبعد المهنة الفلسفية انطلاقا من تكويني الجامعي الفلسفي، وممارستي لمهنة تدريس الفلسفة، وهو ما يعني أن رؤيتي للعالم وللذات وللآخر وللأشياء بصفة عامة، متأثرة بدرجة كبيرة بتاريخ الفلسفة وأفكار الفلاسفة وأجهزتهم المفاهيمية والحجاجية، وطريقة تفكيرهم في القضايا المصيرية للإنسان والقيم الأخلاقية ومشكلات العصر.



إنها نفس الشرفة العريضة المطلة على الحياة والنهار والناس وقلق الموت والمصير والحرية، التي تشبه نظارة طبية بمقاسين: مقاس "مقرِّب" لتسهيل رؤية الأشياء القريبة، ومقاس "مبعِّد" لتسهيل رؤية الأشياء البعيدة، ولكنها تظل نفس النظارة فوق نفس العينين، وفوق نفس الوجه، وترسل التقاطاتها إلى نفس الدماغ، ولا يمكن نهائيا الفصل بين جانبيها "المقرِّب" و"المبعِّد".

• الشعر كقلق فلسفي

أنطلق مما قاله نيتشه في كتابه "العلم المرح" عن الفلسفة:

" لم تحقق الفلسفة إلا كتفسير للجسد وكسوء فهم للجسد...". يمكن أن نطبق ذلك على تحقق الشعر، فنصبح أمام التحوير التالي: لم يتحقق الشعر إلا كتفسير للجسد وكسوء فهم للجسد...

قد يتساءل البعض ما إذا كنت أقوم فقط بعملية إسقاط سطحية لكيفية اشتغال الفلسفة، في نظر نيتشه، على كيفية اشتغال الشعر، مع ما بين المجالين من اختلاف. سأعترف بأن الأمر، ربما، كان كذلك، وقد لا يستسيغه الكثير ممن ألفوا الفصل بين القول البرهاني والقول الجمالي. ولكن الغاية التي توجهني، تتعلق بإعادة النظر في فهم التحقق الشعري على ضوء ما يقدمه العمق الفلسفي.

ليس الهدف من تلاقي الشعر بالفلسفة هو أن ينقل الشاعر (أو الناقد المهتم بالشعر) مواقفَ الفلاسفة من الشعر خصوصا ومن الفن عموما، بل الهدف هو استبطان الشاعر للرؤية الفلسفية التي لا تعني الارتباط بمذهب فلسفي معين، أو تصريف نظريات فلسفية على المستوى الشعري

لقد عشنا زمنا طويلا وسحيقا، ونحن نتمثل "تقليدا أزليا"، يفصل بين الشعور والفكر، بين الشاعر والفيلسوف، وبين التأمل العقلي والانفعال الشعري، وهو ما جعل المنتوج الشعري العربي، لا يتجاوز الانفعال عوض الفعل، ولا يتجاوز الوصف الحسي عوض التفكير في تراجيديا الوجود، ولا يتجاوز التمثلات السائدة عوض "الانزياح" عنها ونسف بطانتها العامية المباشرة، لفائدة تفكير شعري يرتفع إلى مقام الملحمة التي تقدم تأملا تراجيديا في علاقة الإنسان بالقدر والحرب والموت والإحساس بالمصير، وهو تفكير شعري لا يمكن إلا أن يؤسس لرؤية مغايرة "للتقليد" الذي ساد منذ ألفي سنة. لذلك لا نستغرب أن الأمة التي اعتبرت الشعر ديوانها وتجليها الروحي، لم تستطع أن ترقى إلى مستوى الملاحم اليونانية والفارسية والهندية.

بالعودة مرة أخرى إلى نيتشه في كتابه " بمعزل عن الخير والشر"، نجد تغييرا حاسما لإرادة الفلسفة يقوم على نقد التفكير الكلاسيكي الذي ساد تاريخ الفلسفة، منذ التقليد السقراطي- الأفلاطوني، حيث يشير إلى أن تفكير الفلاسفة، خصوصا الفلاسفة المثاليين، لم يكن يذهب إلى الاكتشاف، بقدر ما كان يقتصر على التعرف، على التذكر، على العودة إلى الوراء، وعلى إعادة إدماج ساكنةٍ روحية قديمة وبعيدة جدا، ومنها انبثقت كل مفاهيمهم.

أليس هذا ما نجده في "التفكير الشعري التقليدي"، حيث لا يعتبر الشاعر نفسه شاعرا إلا بالتعرف على ذاته من خلال ما رسخه الفحول الأوائل، وعلى تذكر معلقاتهم وقصائدهم، وعلى العودة إلى الوراء الوراء الوراء، حيث يجد طوابق شاهقة من "الكاتدرائيات" الشعرية التي اعتبرها التقليد النقدي الكلاسيكي، الذي ترسخ في عصر التدوين، طوابق روحية خارج الزمان وفوق المطلق، والتي لا تترك للشاعر اللاحق، والذي يمكن أن نسميه بالشاعر "التابعي"، إلا ما يسميه المغاربة في مجال العقار بـ"الهَوا"، أي حق البناء فوق السطح الفارغ ولكن وفق الطراز الذي شيدت عليه الطوابق السفلية، وهو الطراز المعماري المتجذر منذ قرون، دون أدنى إمكانية لتصور هندسة بنائية جديدة. هنا، لا يمتلك الشاعر "التابعي" حتى الإحساس بالخوف من إمكانية تحطيم البناء القائم، لأن هذا الخوف يهدد حقه في البناء في الحيز الفارغ الذي ترك له فوق العمارة الشاهقة. كما أن هذا الخوف منعدم تماما من تفكيره الشعري، حيث يجد أمانه في الوقوف فوق بناء راسخ وغير قابل للتحطم. هكذا ينتهي به المطاف إلى نتيجة تبدو محسومة سلفا، وهي أن قيمة تجربته الشعرية، كجزء من هذا المعمار الشامخ، ترتبط بالمجموع، أي بالبناء، وبكل الطراز الذي تركه السلف، وهو ما يمنحها جدارتها، وليس بالحجرة التي يبني بواسطتها "بيته" الخاص المتفرد والمستقل، وهذه الحجرة، مهما كانت معرضة للتحطيم، فإنها تظل في نهاية المطاف مادة للبناء، وهو ما يمنحها قيمتها المتفردة في التشكيل الشعري.

ليس الهدف من تلاقي الشعر بالفلسفة هو أن ينقل الشاعر (أو الناقد المهتم بالشعر) مواقفَ الفلاسفة من الشعر خصوصا ومن الفن عموما، بل الهدف هو استبطان الشاعر للرؤية الفلسفية التي لا تعني الارتباط بمذهب فلسفي معين، أو تصريف نظريات فلسفية على المستوى الشعري، وتطويع المفاهيم الفلسفية داخل انسياب النص الشعري، بقدر ما تعني الاستفادة من الوعي الفلسفي المؤسس لكل فعل جمالي، باعتباره هو كذلك تفكيرا عميقا، سواء كان شعرا أو رواية أو تشكيلا. فقد ترسخ في الوعي الشعري لدى الشاعر العربي، أن الشعر ارتجال لحظوي، انفعال وجودي، فلتة شيطانية،

قول سحري، ودفق شعوري، إلى درجة أننا كنا نسمع كثيرا من الشعراء يرددون، في نوع من السخافة الجوفاء، أن القصيدة هي التي تكتبهم، وليسوا هم الذين يكتبونها، وأنها نوع من "الحال" الذي يشرق بشكل مباغت على شكل حدس لا يمكن تبريره، فلا يشعر الشاعر إلا وقد "انخطف" في الكتابة دون وعي منه، بل وقد تنتابه حالة من الهستيريا أو الصرع شبيهة بـ"حمى" الأنبياء لحظة تلقي الوحي. وعندما يصحو الشعر من "حاله"، تكون القصيدة قد كتبت.

هذه "الأسطرة" لحال الشاعر، ليست مقصورة على الشعر العربي، فحتى في الآداب الأجنبية، نجد ما يشبه ذلك. فتاريخ الشعر الأنجليزي، يروي أن الشاعر كولريدج كتب رائعته "كوبيلاي خان" بعدما استيقظ من حلم تذكر فيه معظم ما خطه انفعاله الحلمي، ولم يضف للنص الذي كتب في الحلم إلا القليل جدا. وهذا ما ينتقده نيتشه في الفهم السقراطي للتراجيديا، من خلال ما ورد في كتاب "الشعرية" لأرسطو، حيث يصبح الصوت التراجيدي خاضعا لمجرد المنطوق، وللمدلول الذي حمله، ولا يصلح سوى لنسخ معنى موضوع سلفا، وتمّ تفكيكه في مكان آخر سابقٍ عليه، ويمثل قانونا بالنسبة له.

هكذا تختفي لحظة الـولادة، لحظة النشوة، لحظة الفرح، ما دام الأمر مجرد ترديد لما سبق. هذه النشوة وهذا الفرح الاحتفالي، هو ما يرمز إليه نيتشه بالإله ديونيزوس، إلى الخمر والثمالة والرقص الطفولي، ذلك الذي ربته أرواح الغابات وربات الفنون.

إن ما تقدمه الفلسفة للشعر في هذا المجال، هو جعل الشاعر يستبطن ذاته الشعرية، بكل ما تختزنه من أفراح ونشوات وابتهاجات طفولية، خارج كل نظام مفروض، أو قانون مسبق، أو استعادة لدلالة راسخة. فالوعي الشعري ليس مرتبطا بالضرورة بفيلسوف "يوحي" للشاعر بما يجب عليه أن يقوم به، وإلا سقطنا من جديد في سلطة "القانون المسبق"، وإنما يعني أن كل كتابة شعرية هي ممارسة تصدر، أولا وقبل كل شيء، عن فكر، عن رؤية، عن استشراف "قبْلي" لِما في العالم من جمال قد لا يبدو جليا، وهو ما يجعله موضوعا للانكشاف، وعن ارتشاف للرحيق الكامن في قلق الحياة وفي كل ما تختزنه الأشياء من دهشة، وفي كل ما يجعل الكائنات موضوعا لافتتان جمالي، ولشعرية مطلقة.

هذا الانكشاف هو ما انتبه إليه هيدجر عندما منح الشعراء هـذه القدرة على فتح الوجود من خلال مغامراتهم ومجازفاتهم. إن عزلة الفيلسوف داخل هدوء الغابة السوداء، جعلته ينتبه إلى ما يختزنه الشعر من غريزة للفرح الذي لا يقبل التبرير، لأنه ابتهاج منفلت يشبه ابتهاج العودة إلى الوطن أو البيت. يقول هيدجر: " إن كتابة الشعر ليست أساسا علةَ لفرح الشاعر، بل بالأحرى إن كتابة الشعر هي نفسها فرح، ابتهاج، لأنه في الكتابة تتولد العودة الرئيسية إلى الوطن أو البيت." وهذا الاحتفاء بالشعر من طرف هيدجر ليس احتفاء مجانيا من جانب فيلسوف يدعي شمولية المعرفة التي يحوزها الفيلسوف. لقد عاصر هيدجر طغيان التقنية في الأزمنة المعاصرة، مما أبعد الإنسان عن حقيقة الوجود الأصيل، وجعل من الواقع عالما مشوها، وفي القول الشعري وحده يجد الإنسان إمكانية العودة إلى هذا الوجود الأصيل. وهذا ما مثلته الفلسفات السابقة على سقراط والتي صيغت على شاكلة انفعال شعري بين الإنسان والوجود. وسيكتشف هيدجر أن هولدرلين يمكن اعتباره امتدادا لهذا الانكشاف الشعري الذي يخلصنا من قبضة التقنية، فـ"الشعر هو تأسيس الوجود بواسطة

إن ما تقدمه الفلسفة للشعر في هذا المجال، هو جعل الشاعر يستبطن ذاته الشعرية، بكل ما تختزنه من أفراح ونشوات وابتهاجات طفولية، خارج كل نظام مفروض، أو قانون مسبق، أو استعادة لدلالة راسخة

الكلام".

إذن فنحن أمام تصور فلسفي يربط بين الشعر والوجود الأصيل، ويبعدنا عن تلك السلطة التي تمنع الفرح والابتهاج، واحتضان عذرية الوجود، والتي تفرض على الشاعر العربي، أن يحفظ آلاف القصائد لأمهات القصائد لشعراء مكرسين في التقليد التاريخي، ويمثلون طبقات علوية لا تطالها "التعرية" التي يمكن أن يحدثها الزمان، وعلى الشاعر الذي ينتسب للزمان الحقيقي الذي يسري عليه التغير والنقص والابتذال، أن يحظى فقط بـ"شرف" التطاول لبلوغ سفح المجد الذي لا يبلغه سوى هؤلاء الشعراء المتمددون خارج حقيقة الواقع الإبداعي، كواقع متغير باستمرار، ويحكمه عامل التراكم والتطور. ولا يبقى إذن للشاعر اللاحق سوى "مجد" خفي، وهو إعادة إنتاج وإدامة نفس النموذج "المقدس" الذي يمتلك سلطة إخراس كل صوتٍ "بدعة".

وهل نستغرب بعد هذا أن المتنبي كان شاغل الناس ومالئهم، فقط لأنه رفع النموذج الشعري المقدس، إلى أرقى مستوياته التي تتماهى مع حقيقة النموذج الشعري الخالد، ونسف كل إمكانية لمضاهاته. في حين ظل شاعر حكيم، مثل المعري، قابعا في صمته "الفكري"، و"تأمله الفلسفي"، وظل يشتغل بكل هدوء رواقي، وهو يحوّل الأنا الشعرية من استجداء جدارتها من سلطة النموذج، نحو أناً عارفة ومفكرة ومتأملة، تصدر، لا عن أولية النص، بل عن أولية الفكر، بكل ما يمنحها من قدرة على الإصغاء لنبض العالم وصراع المعتقدات في عصره، وعلى ممارسة "الشك الشعري"" في ما كان خارج متناول "الشعر المستقيل" (على غرار مفهوم العقل المستقيل، كما بلوره محمد عابد الجابري). وهذا ما نلمسه في أبيات المعري الهادئة والحليمة:

في اللاذقيــة فتنــة ... مـا بـين أحمـد والمسـيح
هــذا بناقــوس يــدق ... وذا بمئذنــة يصيــح
كلٌّ يعظّــم دينــه ... يـا ليـت شعر مـا الصحيـح..؟

ستستمر هذه السلطة التقليدانية التي تحتفي بالصوت الشعري من خلال تماهيه مع "السائد"، و"المترسخ"، خارج كل معيار فلسفي، حتى في العصر الحديث. لقد توج أحمد شوقي بالإمارة الشعرية، وربما كان حافظ إبراهيم وصيفَه فيها، فقط لأن صوتيهما الشعريين، استعادا نفس الصوت الشعري الذي يقبع خارج التاريخ والزمان والحركة، والممتد من امرئ القيس إلى القرن العشرين، والذي "أعدم" في امتداده الطاغي، أصواتا شعرية مغايرة، لم يمنحها التقليد النقدي حتى شرعية التواجد في الخط الذي يعبر منه هذا السيل الجارف للنموذج التقليدي، كالموشح والشعر الغنائي البسيط المتحلل من ثقل البلاغة، كما جسده شاعر مغمور مثل البهاء زهير، كما نجد أصواتا متفردة متحت من الفكر الفلسفي وليس من سلطة النص، مثل أشعار جبران خليل جبران. ففي الوقت الذي كان فيه أحمد شوقي يصدر في عمله الشعري من الأغراض التقليدية، وأشعار المناسبات الوطنية والقومية والدينية، ويمدح القائمين على السلطة في عصره، ويعارض بعض روائع الأقدمين، كان جبران خليل جبران، ينصت لأصوات الطبيعة، ويرتشف الجمال الكامن في الأشياء وأسرار الوجود، وإرادة الحياة، متأثرا في ذلك بفلسفة نيتشه، وبالضبط في تصوره لـ"العود الأبدي"، والاحتفال بالحياة وكبرياء الجسد ضدا على بؤس الروح. وهذا العمق الفلسفي سينعكس على صياغة الجملة اللغوية عند جبران، ويدفعها للخروج عن الطريقة النمطية لبنائها، كما يقول في احتفاليته الشهيرة:

هــل تحممــت بعطــر ... ماوتنشــفت بنـــــور..؟

عوض أن يقول: هل استحممت بعطر..؟

إن ما تقدمه الفلسفة للشعر في هذا المجال، هو جعل الشاعر يستبطن ذاته الشعرية، بكل ما تختزنه من أفراح ونشوات وابتهاجات طفولية، خارج كل نظام مفروض، أو قانون مسبق، أو استعادة لدلالة راسخة

لقد كان جبران يحس بالجمال، لا من خلال طريقة صياغة الجملة الشعرية وانتظامها وفق نمطية المقبول والمتعارف عليه، وإنما من خلال الانخراط في الحياة والجمال الخفي للطبيعة، وإحساسه بالدهشة التي تنبني عليها الحياة في كل يوم وفي كل خفقة وفي كل رعشة

لقد كان جبران يحس بالجمال، لا من خلال طريقة صياغة الجملة الشعرية وانتظامها وفق نمطية " المقبول والمتعارف عليه"، وإنما من خلال الانخراط في الحياة والجمال الخفي للطبيعة، وإحساسه بالدهشة التي تنبني عليها الحياة في كل يوم وفي كل خفقة وفي كل رعشة، ومن خلال الإحساس بتراجيديا الصراع بين فناء الذات وامتداد الأشياء، وبين روعة الحياة ورعب الموت. في حين كان أحمد شوقي يرى الجمال من خلال التمثلات الجمعية وقصائد أبي نواس وأبي تمام والمتنبي، ومن خلال "دفتر التحملات الفنية" الذي كان ملزما به كشاعر في بلاط الخديوي.

ليس الشعر بناء على نموذج سابق يتعالى على الزمان ويفرض نفسه كسلطة مطلقة تكاد تضاهي قوانين الطبيعة، دون أدنى إمكانية لخلخلتها، بل إن الشاعر يبني صوته الشعري على مجهود مسبق يقوم به الفكر التأملي، وهو الفلسفة هنا،، ذلك الفكر الذي يتساءل عن أسس الجمال وإواليات الصورة الذهنية التي يتلقاها الفكر، ويحولها بعد ذلك إلى صور شعرية، وميكانيزمات التفاعل بين الذات والموضوع في مسألة التلقي. هذا الفكر التأملي الفلسفي هو الذي يمتلك القدرة على وضع التجربة الشعرية للذات موضع نقد وشك وفحص، متسائلا عن إمكانياتها وقدراتها وحدودها، آخذا بعين الاعتبار تاريخيتها ومكانتها الصغيرة داخـل التجربة الشعرية الإنسانية في شموليتها.

لقد علمتنا استطيقا الشعر، كما أسسها هيجل وفيشته، وكما سيطورها في ما بعد جيل دولـوز، أن المحرك الجوهري للعمل الشعري، لا يكمن في المحاكاة، كما تصر على ذلك البلاغة التقليدية من خلال مصادرتها على التطابق بين الإنسان والعالم، وفق قوانين وتقنيات صورية تفرض نفسها على العمل الشعري، كما لو كان " أورغانون " لكيفية اشتغال الفكر، بل إن ما يمثل جوهر الشعر هو إعادة بناء العالم الموضوعي من خلال الجهد الوجداني الذي تبذله الذات الشاعرة، وهي تعيد صياغة العالم وفق جملها المتفردة التي قد تسقط، أحيانا، في الخطإ اللغوي، أي في تلك الصياغة الخارجة عن الأورغانون التقليدي، في اللحظة التي تفجر فيها ثورة جمالية غير ممكنة إلا للشاعر الحقيقي. لنتأمل البيتين الشهيرين لفيرلين:

Il pleut sur la ville
Comme il pleure dans mon cœur

لا يمكن لهذا الشعر أن يكون مجرد "حال" شعوري، يترجم انفعالا غير قابل للفهم، ولا يمكن أن يكون مجرد "فكرة" تم التعبير عنها وفق صياغة لغوية مطابقة لقانون اللغة. إنه نتاج "تأمل مسبق" قاد العملية الإبداعية كلها، وجعل الشاعر يفكر، من داخل الإمكانيات التي تستبطنها اللغة، في الجناس الناقص بين فعل pleurer (يبكي) وفعل pleuvoir (تمطر)، وفي ما يتيحه ذلك من حلول صوفي بين الطبيعة (المطر كبكاء) والإنسان (البكاء كمطر)، ما دام أن المشترك بين الـذات الشاعرة والموضوع الطبيعي هو الماء سواء كمطر أو كبكاء، لنصل إلى هذا الشعور الشجي العميق الذي يحس به الشعر وهو يرى أو ينصت لسقوط المطر في شتاء باريس. هذا التأمل الفلسفي العميق، هو ما جعل الشاعر يخرج عن

هذا الفكر التأملي الفلسفي هو الذي يمتلك القدرة على وضع التجربة الشعرية للذات موضع نقد وشك وفحص، متسائلا عن إمكانياتها وقدراتها وحدودها

بنية الجملة في اللغة الفرنسية، حيث لا يوجد "ضمير غير محدد" il، يمكن أن نرجع إليه فعل " إنه يبكي"، مثلما نجد ذلك في الضمير الذي يعود إليه فعل "إنها تمطر". ففي اللغة الفرنسية لا نتساءل عن الذي يقوم بفعل الإمطار، لأن هناك مواضعة على أنها السماء، لكن لا توجد مواضعة في الجملة الفرنسية ترجع فعل "البكاء" إلى ضمير محدد. "إنه يبكي" il pleure، ونحن لا نعرف من القائم بفعل البكاء. هذه الخلخلة لبنية الجملة الفرنسية، هي ما أضفى على البيت الشعري دهشة جمالية لدى المتلقي، وهي الدهشة التي تجعله يفكر في الأشياء بطريقة مخالفة للمألوف.

إن البعد الفلسفي الذي يقوم عليه القول الشعري، يجعل النص الإبداعي لا يتطابق تماما مع بنية اللغة، ولا مع موضوعية الأشياء، ولا مع التمثلات التاريخية التي يجد الشاعر نفسه محاصرا بها بحكم البيئة والتنشئة الاجتماعية. هنا يأتي دور الفلسفة لتمنح الشاعر فرصة الابتعاد عنها وإعـادة النظر فيها وإخضاعها مثل كل موضوعات العالم للمساءلة والشك، لكي لا تتحول الذات الشاعرة إلى مجرد مرددة "لكورال شعري جمعي"، يتعالى على التاريخ ويفرض على أجنحة الشاعر سقفا غير قابل للتجاوز.

إن فكرة اللا تطابق، هي أهم ما يستفيده الشاعر من الوعي بالكتابة الشعرية الذي تقدمه له الفلسفة. يعي الشاعر بأنه لا يوجد تطابق بين التعبير الشعري والشيء الخارجي والقائم على التشبيه العادي، وهذا ما انتبه إليه كانط في مقولته الشهيرة: " ليس الفن تصويرا لشيء جميل، بل هو تصوير جميل لـشيء." وعندما نطبق ذلك على الشعر، يمكن القول، مع بعض التحوير لفكرة جورج غادمير، بأن الفلسفة تجعل من الفن (ومن الشعر خصوصا) " شيئا ما انبثق على نحو لا يقبل التكرار، وتجلى بأسلوب فريد.. " .

إن الشاعر ليس شخصا يعيش خارج الانطباعات الحسية، وخارج التجربة المشتركة بينه وبين الآخرين، وخارج حقائق عصره، بل إنه يريد مثله مثل الآخرين، كذوات تنتمي إلى وجود إنساني أصيل، أن يعرف حقيقة العالم، الموت، الألم، الحياة، الماوراء، والآخر. لكن الحقيقة لن تكون إلا سطحية، إذا لم تتأسس على تجربة ذاتية معيشة، تنزاح عن "حقيقة الجماعة " التي ليست إلا أوهاما مفروضة، لكي تؤسس مجدها الإبداعي المبني على وعي فلسفي، وعلى جهد شاق من أجل "التمرس بالأعماق" على حد قول إرنست كاسيرر. وكما أن الفيلسوف الحقيقي ظل "وحيدا" في العالم، مثل سبينوزا، فإن الشاعر الحقيقي ظل وحيدا خارج كل ضجيج بلاغي أو هتاف جماهيري، فقط لأنه لم يردد تمثلات الجماعة، ولم يدغدغ عواطف الناس، واتجه إلى الأصالة التي تؤسس عمله، وهي البحث في الإبداع عن إمكانات مغايرة للتعبير عن الزمان والذات والوجود بوسائل جمالية مؤسسة على عمق فكري.

إن فكرة اللا تطابق، هي أهم ما يستفيده الشاعر من الوعي بالكتابة الشعرية الذي تقدمه له الفلسفة. يعي الشاعر بأنه لا يوجد تطابق بين التعبير الشعري والشيء الخارجي والقائم على التشبيه العادي، وهذا ما انتبه إليه كانط



ملـــــف العــدد

محمد رمصيص

علاقة الشعر بالفلسفة
جدل التنافر والاحتواء

تشترط دراسة العلاقات البينية ضبط الحدود وتشخيص طبيعة الارتباط البيني في أفق محاولة معرفة التقاطعات والاختلافات بين طرفي المعادلة مع رصد حجم التأثير والتأثر.. سؤال العلاقة يستوجب كذلك السفر في تاريخ تشكل كل حقل معرفي على حدة وحجم الإفادة من الحقل المجاور وطبيعة التفاعل، تجاور يتبع عادة مواقف ومواقف مضادة ...في هذا السياق ارتأينا الوقوف عند موقفي أفلاطون وهيدغر من علاقة الشعر بالفلسفة لاختلاف تصورهما،علما أن موقف أفلاطون الطارد للشعراء من جمهوريته،كان موقفا مفارقا بدليل أن خطابه الفلسفي – في جزء كبير منه- تحقق بوسائط التعبير الشعري مثل استناده على الأسطورة والرمز والقناع وما شابه ذلك..وخلافا لهذا التوجه أعلن هايدغر ولاءه المطلق للشعر من خلال تجديد طرحه سؤال الوجود عبر توظيف أشعار هولدرلين بالخصوص..لكن قبل تفصيل الحديث في الموقفين معا، نرى لزاما الوقوف عند تحديد ماهية الشعر والفلسفة ..

1 - بصدد تحديد ماهية الشعر والفلسفة



يلتقي الشعر بالفلسفة أولا في عسر ضبط ماهيتهما بحيث هناك من ذهب إلى تحديد الشعر باعتبارة"عملا مفتوحا على كل الرياح،على كل الاحتمالات."[1] وحدده آخر بشكل عام "بأن القوة الخلاقة للإبداع تفلت عن كل تحديد،لتظل في نهاية التحليل لغزا"[2] وفي ذات الاتجاه سار أدونيس حيث قال:"لا يمكن وضع تعريفات نهائية للشعر. إنه يفلت من كل تحديد،ذلك أنه ليس شيئا ثابتا،وإنما هو حركة مستمرة من الإبداع المستمر(...)يجيء الشعر من أفق لا ينتهي، ويتجه نحو أفق لا ينتهي.ذلك أنه لا يجيء من معلوم مسبق، وإنما يجيء من مجهول لا ينكشف، بشكل نهائي،لأنه في حاجة دائمة إلى الكشف."[(3)] وذات العسر والصعوبة صادفها الباحثون في تحديد ماهية الفلسفة. يكفي مراجعة المعجم الفلسفي لجميل صليبا لتتأكد من حيرة الباحث في تحديد الفلسفة حيث وجد نفسه مضطرا

لاستدعاء تعريفات كل من: أرسطو وديكارت وابن سينا وسبنسر وغيرهم.يقول معرفا الفلسفة، والكلام مقتبس من تعريفات المفكرين الواردة أسماؤهم أعلاه وغيرهم:" لفظ الفلسفة يطلق على العلم بالحقائق.(..)والصفات التي تتميز بها الفلسفة هي الشمول،والوحدة،والتعمق في التفسير والتعليل، والبحث عن الأسباب القصوى والمبادئ الأولى."[4]

وعلى الرغم من عسر تحديد ماهية الشعر والفلسفة، يمكننا بداية المغامرة بالقول إنهما يراهنان في العمق على قول حقيقة الوجود. فإذا كانت الفلسفة تنزع البداهة عن مشمولات الوجود وتسقط الإطلاقية عن حقائقه من خلال تجديد السؤال بغاية التحرر من سلطة الجاهز، فإن الشعر يقدم نفسه خطابا يعرفنا على ذاك الآخر الذي يسكننا ولا نتعرف عليه إلا لحظة الإنصات للشعر أو كتابته.. بالنتيجة كلاهما يحرضان على الإقامة في عمق الأشياء بالرغم من العداء التي نتج بينهما على خلفية طرد أفلاطون للشعراء من جمهوريته..وهو الأمر الذي ستترتب عنه عدة مواقف مضادة ومنها موقف هايدغر كما سنوضح لاحقا..

وعلى الرغم من عسر تحديد ماهية الشعر والفلسفة، يمكننا بداية المغامرة بالقول إنهما يراهنان في العمق على قول حقيقة الوجود

لكن تبقى الإشارة هنا واجبة لفرادة الشعر بالقياس للفلسفة والتاريخ ..فقدرته تتمثل أساسا في تجاوز الواقع بفعل عمل المخيلة.علما أن الحقيقة في التاريخ تتصل بالماضي،بينما الحقيقة في الفلسفة تتصل بتأمل ما تحقق من فكر الماضي والحاضر..أما الشعر فيستشرف المستقبل الأمر الذي يحيلنا على تصور أرثر رامبو للشاعر باعتباره رائيا..وهو ذات المعنى تقريبا الذي سبق أن ذهب إليه أرسطو حيث قال:" إن مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلا،بل ما يمكن أن يقع،على أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال أو قاعدة الحتمية."[5]..غير أن اعتماد الشاعر على الخيال لا يعني إطلاقا إلغاء العقل الذي يأتي لاحقا ليتحقق من انسجام تفاصيل العرض الشعري دون إفساد متعة تلقيه..

2 - أفلاطون والشعر أو لحظة التنافر

تأسس موقف أفلاطون من الشعراء باعتبارهم باعة كلام وتجار حقائق زائفة،لكن حكمه هذا حكم جائر وقطعي يجافي روح الفلسفة التي تنسب الحقائق وترفض المواقف النهائية.. حكم تأسس على أن الفن عموما والشعر خصوصا يقومان على مفهوم المحاكاة.. ومفهوم المحاكاة مفهوم "دوني" لأنه يحاكي العالم الحسي والشعر عنده إيهام بالحقيقة بينما الفلسفة ترتبط بالعلم أي بالحقيقة"[6] سياق معرفي عام يستوجب طرح عدة أسئلة راهنة ومنها:لماذا لم يتمثل أفلاطون الشعر كإبدال وراحة من قلق الفلسفة ووجعها ولو مرحليا؟وإن كنا نعتقد أن الشعر هو المحرض على الإقامة في عمق الأشياء..بل لماذا لم يعتبر أفلاطون أن الفلسفة والشعر يقتسمان مصير الإنسان كما انتهى إلى ذلك أستاذه سقراط؟ في الواقع طرد أفلاطون للشعراء من جمهوريته لم يؤثر على انشغال الفلسفة اللاحق بالشعر... انشغال ركز اهتمامه على جوهر الخطاب وطرق إنتاج حقيقته الخاصة..بل إن أحد مزايا اهتمام الفلسفة بالشعر كموضوع هو أنها جعلت منه قضية أنطولوجية تجاوزت التقييم النقدي له باعتباره خطابا فنيا وجماليا.. فمعالجة الفلسفة للشعر -على امتداد تاريخها- جعلت منه رهانا لتجلية معنى الوجود وذلك من خلال قراءة خطابه بشكل مختلف عن قراءة أفلاطون له.لنتأمل -أولا-محاورته لإيون وهي المحاورة الوحيدة قبل الجمهورية المكرسة كلية لمعالجة موضوع الشعر:"إن جميع الشعراء المجيدين،الملهمين منهم والغنائيين، يؤلفون قصائدهم الجميلة لا بواسطة الفن بل لأنهم ملهمون وممسوسون.ومثلما يفقد المهووسون الكوريبانتيون صوابهم عندما يرقصون كذلك لا يكون الشعراء الغنائيون بكامل رشدهم آن يؤلفون أناشيدهم الجميلة،بل يقعون تحت تأثير سيطرة الموسيقى والوزن فيمسهم الإلهام."[7].واضح تماما تأكيد أفلاطون على صلة الشعر بالمس والهوس والغاية من ذلك رفع صفة العقلانية

قد يعترض قارئ ويقول إن الفلسفة تقوم على التفكير المجرد والبراهين العقلية، بينما الشعر يتأسس على التخييل والمحاكاة وهذا أمر صحيح..لكن هذا لا يعني عدم إمكانية التضايف بل والتكامل..

عن الخطاب الشعري في مستوى أول..وسبب ذلك أن تصور أفلاطون للشعر تأسس على فهم غيبي للإلهام وأن الإبداع يأتي للشاعر من عالم مثالي وهو ذات التمثل الذي كان سائدا في سياقنا العربي الإسلامي حيث الحديث عن شياطين الشعر بدل رباته اليونانيات.. وفي مستوى ثان، تضخيم أفلاطون من قيمة ربات الشعر كمصدر للإبداع أنساه الحديث عن الشاعر وعلاقته بالواقع وبأثره الجمالي. إن لم نقل إن اهتمامه بالسماء أنساه تماما شؤون الأرض. فضلا عن كونه اتخذ من مقولة الإلهام دليلا على جهل الشعراء بالحقيقة التي يزعمون معرفتها ومن ثم يقوم بسحب صفة العقلانية عن منتوجهم.. يقول مجددا" ولكن من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسه الهوس الصادر عن ربات الشعر ظنا منه أن مهارته كافية لأن يجعل منه في آخر الأمر شاعرا،فلا شك أن مصيره الفشل. ذلك لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفق إزاء شعر الملهمين الذين مَسَّهم الهوس"[8] .

واضح وجلي من خلال الاستشهادات أعلاه أن الشعر في تمثل أفلاطون لا صلة له بإنتاج الحقيقة.وبسبب تمثله الشعر هبة غيبية لم يفكر مطلقا في مراس الشاعر ودربته واشتغاله المتواصل على اللغة والتخييل.. بمعنى آخر،تصوره للشعر لا صلة له بالإنسان والأرض .بل إنه يربط الشعر بالخيال والمس والهوس.. وبسبب هذا شدد على قطع الفيلسوف العلاقة مع خيال الشاعر وتجربته لأن كل صله بين الطرفين ستتأذى فيها الفلسفة والحال غير ذلك.يكفي تأمل التجربة الصوفية التي ردت الاعتبار للخيال بمحتواه المعرفي ويعده الوجودي وجعلت منه أساسا في بناء تصورها وتشييد عوالمها.وكما يقال:الخيال وحده قادر على ولوج عالم الإمكان..ليست التجربة الصوفية فقط هي التي بنت أشعارها على التأمل العميق لمشمولات الوجود استثمارا للخيال والرمز، بل حتى المدرسة الرومانسية في الفكر الغربي ستثور على عقلانية المدرسة الكلاسيكية وستعتبر أن الشعر خلق للواقع وليس انعكاسا له. تيار راهن على الجميل بدل الصادق كما فعل التيار الكلاسيكي..إن إحدى حسنات المدرسة الرومانسية أنها ركزت على الخيال بدل العقل،العقل الذي توهمه البعض منقذا فصار قيدا..بالنتيجة الرومانسية قلبت معنى الحقيقة.حقيقة كانت موجودة سلفا، فصار الفنان معني بصناعتها وإبداعها..تجارب جمالية متعددة انتهت إلى أن قوة الشعر الحقيقية تتمثل في تجاوز الواقع بواسطة لغته الخاصة ومتخيله..و بهما معا يقترح الشعر تمثلا جديدا للذات والعالم والعلاقة بينهما .تمثل جديد تماما عن مقترحات العقل والمنطق.

ليست التجربة الصوفية فقط هي التي بنت أشعارها على التأمل العميق لمشمولات الوجود استثمارا للخيال والرمز، بل حتى المدرسة الرومانسية في الفكر الغربي ستثور على عقلانية المدرسة الكلاسيكية وستعتبر أن الشعر خلق للواقع وليس انعكاسا له

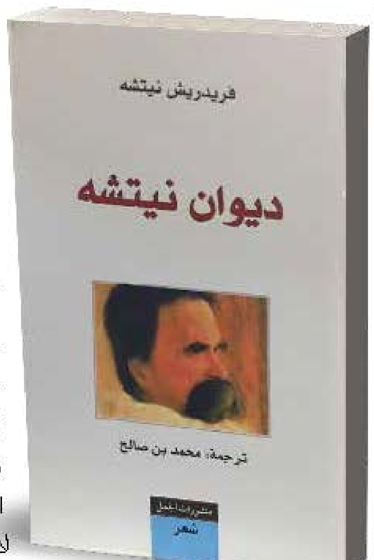
قد يعترض قارئ ويقول إن الفلسفة تقوم على التفكير المجرد والبراهين العقلية، بينما الشعر يتأسس على التخييل والمحاكاة وهذا أمر صحيح..لكن هذا لا يعني عدم إمكانية التضايف بل والتكامل.. فأفلاطون نفسه سبق له أن قال:"منبع الفلسفة الدهشة"أمر ينطبق على الشعر تماما ويحيلنا على أرسطو الذي اعتبر الشعر أكثر تفلسفا من التاريخ لأن الشعر

ينطوي بطبيعته على الكشف.سياق يستوجب الإشارة لوفرة من الأعمال التي يشتبك فيها الشعر بالفلسفة..أو لنقل يتأطر فيها الشعر بالتأمل الفلسفي كما في الإلياذة والأوديسة و"سقط الزند" لأبي العلاء المعري[9] شاعر الحيرة الوجودية، وترجمان الأشواق لابن عربي[10]وتجربة الشاعر الألماني فريدريك نيتشه[11] أشهر دعاة الإقامة في الالتباس وأكثر الكتاب إثارة للجدل بسبب جرأة نظرياته وتناقضاته الحسية والفلسفية في أحيان كثيرة..الفيلسوف الشاعر الذي لم يتردد في الدعوة إلى تبني أسلوب شعري في القول الفلسفي، وهو في ذلك يمثل النقيض التام لأفلاطون. تصور مخالف تماما لما سبق بسبب تصوره الحقيقة فعلا إبداعيا ليس إلا وليست شيئا في ذاتها، إنما هي استعارات ورموز تحكمها علاقات الصراع..بهذه الخلفية تجاوز نيتشه الوظيفة البلاغية للاستعارة باعتبارها زخرفا لغويا،وارتقى بها لعليائه الأداة الكاشفة عن تجارب الحياة المعيشة. تصور عام انتهى به إلى اعتبار الإبداع ليس مجرد فعالية إبداعية موجهة أساسا لإنتاج الجمال،بل هو مجال يكشف عن حقيقة الحياة.لنتأمل قوله التالي:"لو افترضنا أن عالمنا المرئي ليس سوى ظاهر،كما يسلم بذلك فلاسفة ما وراء الطبيعة،فإن الفن سيكون أقرب إلى عالم الحقيقة،لأنه ستكون هناك تماثلات كثيرة بين عالم الظاهر وعالم الرؤية الحلمية لدى الفنان."[12]

والقول بإمكانية التضايف لا تعني تماثل الشعر بالفلسفة، فهو يضع العقل كأداة لإنتاج معرفتها في مأزق ويقترح أدوات جديدة للمعرفة ومنها الحدس والتنبؤ كأداتين لإنتاج المعنى.الشعر بالنتيجة ليس معرفة مباشرة فهو يلعب مع المجهول وبه ومن خلاله.. يستدعي الماوراء بالاستشراف. فبتوسل الشعر الرؤية الاستبصارية والخيال يكون الشاعر قد استحق صفة الرائي. علما أن الخيال كان مبخسا بالنظر للعقل إلى حدود القرن الثامن عشر.. ومع بعض فلاسفة عصر الأنوار تراجعت هذه النظرة للخيال حيث كانوا

> **إن ما تعجز الفلسفة عن الإجابة عنه وتعلق البحث فيه إلى حين، يأتي الشعر بمجازه وأقنعته ورموزه ليقترح أجوبته الخاصة والمغرقة في النسبية خلافا لاستدلالات الفلسفة العقلية..لكن مع ذلك فالشاعر يعي تماما أن وظيفة اللغة هي الخيانة..**

يعتبرونه أداة مفضية للخطإ.. ومنذ تلك اللحظة صار الخيال مادة خصبة للتحليل النفسي بل وصار علاجا ووسيطا لخلق توازن نفسي، وإلا كيف نفهم الذهاب للمسرح والسينما والشعر.فالذهاب للمتخيل أسس لثقافة الخروج واختراق السقف الواطئ للعقل ومن ثَم هزم ضجر الواقع المتكرر.. لكن إذا كان الشعر معرفة ظنية فهذا يعني أنه معرفة غير قابلة للرصد العلمي الدقيق.فالشعر بسبب عدم انتظام إنتاجه وتكراره بدقة في زمن محدد يصعب وصف ظاهرته وتفسيرها فضلا عن التنبؤ بها وبالأحرى الحكم عليها.وإذا كانت وظيفة الشعر هي إنتاج الجمال بصرف النظر عن تطابقه أو تنافره مع الواقع..ألا يحيلنا هذا على التعريف النتشوي للشعر .وإذا اعتبرنا الشعر منتوجا جماليا هل هذا يخلصه من النفعية؟وإذا كان الشعر يتقوى بالمراس والدربة ألا يسقط هذا الشاعر في التكرار والحال أن الإبداع يتأسس على التجدد والاختلاف.. إن ما تعجز الفلسفة عن الإجابة عنه وتعلق البحث فيه إلى حين يأتي الشعر بمجازه وأقنعته ورموزه ليقترح أجوبته الخاصة والمغرقة في النسبية خلافا لاستدلالات الفلسفة العقلية..لكن



مع ذلك فالشاعر يعي تماما أن وظيفة اللغة هي الخيانة.. ويصرح أنه لا يعبر إلا في حدود الكلمات التي يعرف.. في حين ما يحس به هو أكبر بكثير مما يعرف من الكلمات.كما أن اللغة التي يعبر بها شيء جماعي بينما الأحاسيس شيء فردي تماما والمسافة كبيرة بين الإثنين.سياق يشترط أسئلة من قبيل:ترى هل تلبي لغة الشاعر المحدودة قول ذاته وأين هو مما يقوله ويصمت عنه؟بل إن الحالة الشعورية حالة كلية ومتصلة، وتجربة الكتابة عنها متقطعة بل ومتخللة بالنسيان والمحو الأمر الذي يعني استحالة تطابق التجربة بالكتابة. لكل هذه الإعتبارات نفهم استبعاد أفلاطون للشعراء من جمهوريته لأن آليات التعبير ووسائط التبالغ غير مضمونة المعنى بالنسبة إليه. فآليات التواصل الشعري ماكرة ومخادعة في نظر الفيلسوف.. ولهذا سيتكرر هذا الشك الأفلاطوني في التخييل والشعور والإبقاء على التفكير المنظم والواضح مع ديكارت الذي انتصر للتفكير الواضح وأسقط الشعور والتخييل. يكفي تأمل كوجيطوه (أنا أفكر إذن أنا موجود) ..سياق معرفي وتاريخ عام يجعلنا نفهم سبب إعطاء الفلسفة الأولوية لسؤال "ماذا أقول ؟" خلافا للشعر الذي أعطى الأولوية ل"كيف أقول؟" ثم يأتي لاحقا سؤال: ماذا أقول؟...

لكن رغم هذه الاختلافات تلتقي الفلسفة بالشعر ليس في اللغة فقط كمادة للاشتغال ولكن في نقطة الانطلاق المجالي -إذا عدنا للزمن الإغريقي-حيث يخاطبان جمهورهما :أقصد بذلك الساحة العمومية بالمدينة الإغريقية(*lagora*). مكان مخصص لاقتسام المعرفة ودمقرطة الوعي..مكان شبيه بخيمة النابغة الذبياني وإن اقتصرت خيمته على الشعر، وانفتحت ساحة المدينة الإغريقية على السؤال السياسي والفلسفي والجمالي..اللقاء كذلك يتحقق بين الشعر والفلسفة في وفرة من التمثلات النظرية ومنها قولة فرويد مثلا: "لم أكتب عن فكرة إلا وسبقني إليها شاعر"،وفي ذات الاتجاه قال إميل سيوران: "بقدر ما تطول علاقتنا بالشعر نتمكن من مغالبة الخواء الداخلي، وبالشعر – كما بالموسيقى – نلامس شيئًا ما؛ جوهريًّا". ويبدو الشعر – بمختلف أشكاله ومضامينه – من أهم مظاهر التعبير الجمالي عن الوعي الإنساني، نظرًا للطابع الإنفتاحي الذي يميزه كفن أدبي يستوعب التنوع والاختلاف، ولذا فإن كان من المتفق عليه أن الفلسفة هي أم العلوم فإن القصيدة – كأداة تواصل حضاري – هي أم الثقافات..

وبالنظر إلى تصور أفلاطون الذي انتهى إلى عدم حاجة الفلسفة للشعر يمكننا مناقشة أدوات اشتغالهما وهي تقريبا نفس الأدوات:الرمز والقناع والأسطورة والسؤال والحيرة... لكن كل حقل معرفي يوظفها لهدف مختلف عن الثاني.ولنأخذ مثلا دهشة الفلسفة فهي دهشة تساؤل بينما دهشة الشعر هي دهشة إعجاب ..كما أن دهشة الشعر مقرونة بالغريب والمختلف أما دهشة الفلسفة فتحضر حتى مع المألوف والمعتاد ..وإن كانت الدهشة حسب أرسطو-هذه المرة- هي أصل التفلسف ولحظة حضارية انتقل فيها الإنسان من الميتوس إلى اللغوس. دهشة متبوعة بسؤال خلافا لدهشة الشعر المتبوعة باستمتاع.في الأول هي فعل، في الشعر هي ردة فعل.. بالنتيجة دهشة الشعر جمالية ودهشة الفلسفة معرفية. والمتعة بطبعها مدمرة ومحاصرة لكينونة الفرد الملتذ.. فما أن يجد الفرد نفسه في رحابها حتى يفقد التوازن لهذا يلزم دوما أخذ مسافة منها،فالشعر بمنحه المتعة يستدعي الاطمئنان وحيثما حلت السكينة وجد الانفعال لا الفعل، وحيثما ساد الشك حضر القلق الخصب المنتج للسؤال..

رغم هذه الاختلافات تلتقي الفلسفة بالشعر ليس في اللغة فقط كمادة للاشتغال ولكن في نقطة الانطلاق المجالي -إذا عدنا للزمن الإغريقي-حيث يخاطبان جمهورهما :أقصد بذلك الساحة العمومية بالمدينة الإغريقية (lagora)

نفس التباين نلمسه بصدد توظيفهما للأسطورة: فهي في الفلسفة نمط تفكير حول نشأة الكون ولحظة معطاة من تاريخ الحضارة والإنسان.. أما في الشعر فهي أداة لتخصيب خطاب القصيدة وبناء رؤية الشاعر

نفس التباين نلمسه بصدد توظيفهما للأسطورة: فهي في الفلسفة نمط تفكير حول نشأة الكون ولحظة معطاة من تاريخ الحضارة والإنسان.. أما في الشعر فهي أداة لتخصيب خطاب القصيدة وبناء رؤية الشاعر.إن الشعر عندما يتوسل التأثير بالرمز والقناع والأسطورة فهو يكتب القصيدة باللاوعي ويسمعنا ذاك الآخر الموجود بداخلنا ولا نستطيع أن نراه إلا بهذه الوسائط التبالغية.ومع ذلك تبقى نقط التماس بين الشعر والفلسفة واضحة يكفي مراجعة أشعار أبي العلاء المعري التي بنيت في العمق على تأمل فلسفي يسائل جرح الموت والتيه وسؤال المصير والمآل.وقس على ذلك أعمال شارل بودلير وهولدرلين الذي كان يسميه هايدكر بالشاعر المفكر.

وبالعودة إلى انتهاء أفلاطون للفصل القطعي بين الفلسفة والشعر يُطرح علينا سؤال إشكالي حول مفهوم نقاء الحقل المعرفي ومصداقية الحديث عن فلسفة خالصة وشعر خالص،ترى هل هذا أمر ممكن أم أنه مجرد وهم بدليل مرحلة ما قبل سقراط التي كان فيها القول الشعري مسكن الحقيقة..صحيح أن الشعر في جزء كبير منه منفعل لكنه فاعل في الآن نفسه.ثم لماذا شكل الفهم الأفلاطوني للفلسفة بداية تصدع اشتباكها بالشعر ؟هل لأنه جعل قول الحقيقة حصرا عليها؟

في الواقع، قول الحقيقة، يعد السبب الأول الذي جعل أفلاطون يؤسس لهذا الصراع، ولأجل إثبات أحقية الفلسفة في قول الحقيقة أسس خطابه الفلسفي على معايير العقلانية.يقول:"أحسن ما يكون الفكر ينحصر في حدود نفسه،حتى لا يشغله شيء من هذه-فلا أصوات ولا مناظر ولا ألم ولا لذة مطلقا-وذلك إنما يكون عندما يصبح الفكر أقل اتصالا بالجسد،فلا يصله منه حس ولا شعور بل ينصرف بتطلعه للكون."[13] يؤكد هذا النص أن لا حقيقة عند أفلاطون إلا تلك التي نصلها بالعقل حصرا،ولهذا رفض الجسد بحواسه وألمه وشعوره..العقل عنه وحده الكفيل بحيازة الحقيقة..

نخلص إلى أن لحظة أفلاطون تمثل نهاية مرحلة إغريقية بكاملها، مرحلة ما قبل سقراط (الإشارة هنا للفلاسفة الأوائل أمثال بارمنيد وهيرقليط وغيرهما..)حيث كان ممكن الوصول للحقيقة بالعقل كما بالجسد،بالتأمل كما بالحواس سواء بسواء.مع أفلاطون أقصي الإبداع والفن عموما بسبب بعده عن الحقيقة لأنه في الأصل يحاكي نسخة ثانية بالنظر إلى أن هناك الفكرة الأصل والشيء المادي الملموس..وهناك محاكاة الشاعر للشيء.بمعنى من المعاني الشاعر أبعد ما يكون عن الحقيقة ثلاث مرات وفق التصور الأفلاطوني الذي يرى المحاكاة نسخة من الدرجة الثانية لواقع هو نفسه نسخة للفكرة المطلقة.لهذا بالضبط لا يرى أفلاطون في موضوع الفن- والشعر جزء منه- أي إضافة نوعية لفهم الإنسان لذاته وللوجود.بل إنه يرى أنه يشوه صورة الشيء ويبعدنا عن الحقيقة لأنه في العمق محاكاة للمحسوس لا للوجود الحقيقي..ولهذا فالمحاكاة عنده مبخسة بسبب ارتباطها بما هو جسدي غريزي وهذا أكبر عائق في حيازة الحكمة والفكر السليم.سياق عام حمله على إعلان عدائه الصريح للشعر والشعراء.لنتأمل قوله الآتي:" يبدو لي أن لدينا أسبابا أقوى لاستبعاد هذا النوع من الشعر تماما-القائم على المحاكاة(...) ويبدو لي أن هذا النوع من الشعر يؤذي الأذهان التي تسمعه دون أن يكون لدينا ترياق ضده،أعني معرفة الطبيعة الحقيقية لما يتحدث عنه هذا الشعر."[14]

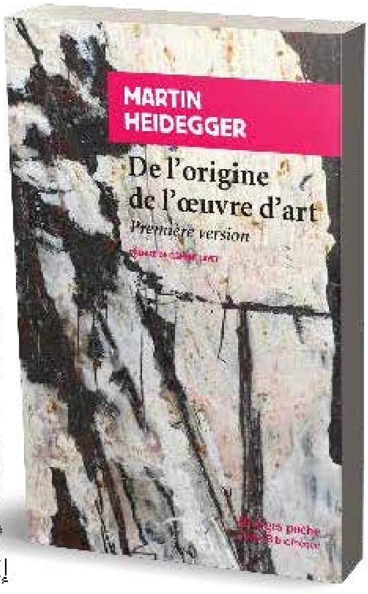
3 - هيدغر والشعر أو لحظة الاحتواء

ينطلق هايدغر من أن "الشعر هو تأسيس الوجود بواسطة الكلام" وهذا يعني-في مستوى أول- أن الشعر خطاب مفتوح لا يقصد به كل خطاب يتخذ شكل القصيدة حصرا.فقولة هيرقليدس مثلا:"إن المرء لا يستطيع أن يستحم في النهر مرتين." قولة بها الكثير من ماء الشعر وقادرة على التحول من الخاص إلى العام بسهولة، بالنظر لرمزية الماء وعدم إحالته على واقع/نهر بعينه.بالنتيجة منطلق هيدغر أعلاه يحيل على أن الشعر في ممارسته الأولى مع الإغريق-ماقبل سقراط- كان تعبيرا عن فعل فني لقول الوجود. خلاصة تعتبر الشعر والفلسفة في علاقة تكامل لا تفاضل. يقول هايدغر:" الميتوس واللغوس لا يبتعد أحدهما عن الآخر،ولا يتعارضان."[15] فقط يجدر بنا التشديد هنا على أن اللغة في الشعر تكف عن كونها وسلية للخطاب، وتمسي غاية في حد ذاتها.بهذا المعنى يوظف الشعر أرقى ما في اللغة من إيحاء وترميز وبذلك يجعلها أكثر حيوية وخصوبة وأكثر امتدادا في الزمان الآتي.. وعلى حد تعبير هولدرلين"لكن ما يدوم يؤسسه الشعراء"[16]. عند هذا المستوى يمكننا القول إن لغة الشعر لغة ثانية تنحرف عن المعيار لتنتج معيارها الخاص وقولها المتفرد.. والشعر بهذا المعنى كما فهمه الإغريق في زمن هيرقليدس وما قبله، ليس مجرد خطاب لغوي همه الأول الموسيقى والوزن ولكن هو الذي يسمح بإخراج الشيء من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل.

يجدر بنا التشديد هنا على أن اللغة في الشعر تكف عن كونها وسلية للخطاب، وتمسي غاية في حد ذاتها. بهذا المعنى يوظف الشعر أرقى ما في اللغة من إيحاء وترميز وبذلك يجعلها أكثر حيوية وخصوبة وأكثر امتدادا في الزمان الآتي..

إن هذه الخلاصة الأولية لم ينتبه لها هايدغر إلا بعد مرحلة ما عرف في فكره ب"المنعطف"أي بعد سنة 1934 وهي المرحلة التي تعرف فيها على شعر هولدرلين والذي سمح له بالعودة إلى الفترة الإغريقية -ما قبل سقراط..مرحلة دقيقة سيعيد فيها هيدغر طرح سؤال الوجود عبر توظيف مفردات الشعر وبالأخص شعر هولدرلين وتراكل.وهنا سيعتبر الشعر منقذا من الخطر،خطر نسيان الوجود في عصر هيمنة التكنولوجيا في أفق استعادة الإنسان لأصالته المفقودة..

ورب سائل لماذا اتخذ هيدغر من هولدرلين وتراكل متنا لاشتغاله؟ من المؤكد أن شعرهما طرح سؤال ماهية الشعر وماهية اللغة فضلا عن ماهية الوجود. ولهذا اعتبر هيدغر أشعارهما مجالا تمارس فيه اللغة قول الحقيقة، حقيقة الوجود،وهو في الوقت نفسه مجال للتفكير في ما عجزت الفلسفة عن التفكير فيه منذ اللحظة الأفلاطونية..بمعنى من المعاني هذان الشاعران أسعفا هيدغر في العودة إلى فترة الفلاسفة الشعراء أو لنقل فجر الفكر الإغريقي، أي مرحلة ما قبل سقراط.وتشديده على هذه اللحظة عائد لأنه يختلف جذريا مع أفلاطون الذي يختزل الشعر في الإلهام بينما يتصوره هو أثرا يتجاوز صاحبه ولا يفهمه إلا في تفاعل ثلاثة أثافي أساسية وهي"العمل الفني واللغة والمقدس."[17] للشعر عند هيدغر معنى واسع ينفتح على قول الحقيقة وتجربة الحضور.ويرفض ربط العمل الفني بالذات المبدعة حصرا،ذلك أن الفن لا يتعين إلا في علاقته بالوجود، فلا يكون الفن أصيلا إلا إذا كان يمثل مجالا يترك الوجود يوجد داخله.يقول في محاضرة"أصل العمل الفني":"إذا كان الفن في جوهره شعرا،فيجب أن ينسب فن العمارة وفن التصوير وفن الموسيقى إلى الشعر(...) الشعر طريقة من طرق



اللغة في واقع الأمر هي التي تتحدث،أما الإنسان فإنه يتكلم فقط كي يجيب اللغة فيما هو ينصت إلى ما تقول له

تصميم الحقيقة المنير،أي الشعر بهذا المعنى الواسع."[18]

بالنتيجة الشعر عند هيدغر مجال لقول حقيقة الوجود، ذلك أن الكلمة في معناها الشعري تكون دالة على معنى الإنارة،الإنارة التي تفتح أفاق تسمية حقيقة الأشياء.. عند هذا المستوى صار بحث هيدغر عن ماهية الحقيقة باعتبارها شعرا..والحقيقة عنده ليست تطابق الفكرة مع الواقع لسبب بسيط جدا هو أن التطابق لا يمكن أن يحدث إلا بين متماثلين، والفكر والواقع غير ذلك.الحقيقة عند هيدغر كانت المدخل المواتي لتجديد سؤال الوجود المتحقق لغة..وهنا سيعيد النظر في اللغة ويمنحها مكانة رفيعة.لغة الإبداع التي تعيد لنا القدرة على رؤية ما كان يقع تحت أبصارنا دون القدرة على رؤيته على حقيقته.. ومن ثم أضحت وظيفة الشعر عند هيدغر هي الكشف عن الوجود وتوضيح حقيقة العالم.

في مرحلة ما بعد المنعطف(سنة1934) في المسار الفلسفي لهيدغر صار موضوع الدراسة الجمالية عنده ليس الإبداع الفني في حد ذاته ولكنه ركز اهتمامه كاملا على إحالته على حقيقة الوجود المحتجبة..وبات الشعر لديه كلاما خالصا خال من الضرر لأنه محصور في عالم اللغة الخالصة. شعر يعيد الحياة إلى اللغة التي تم استهلاكها في التواصل اليومي، وبإحيائها يعرف الإنسان وجوده من خلالها.. بالنتيجة أضحى الشعر مجاورا للفكر، ليس لأن أحدهما طلب الجوار من الآخر ولكن لأنهما منذ لحظة التأسيس متجاوران. مع تشديده على أن الشعر نتاج اللغة باعتبارها أداة لإعلان الشاعر عن وجوده وكشف التباساته..بها يتحقق انفتاح الوجود من خلال إصغاء الشاعر لندائه. يقول هيدغر في محاضرة"الشعر مسكن الإنسان":"و الإنسان يتصرف كما لو أنه خالق اللغة وسيدها،في حين أنها هي سيدته وستظل كذلك(...)وعندما تنقلب علاقة السيادة هذه فإن دسائس غريبة تحضر ببال الإنسان، وتتحول اللغة إلى وسيلة للتعبير،وهذه الصفة قد تغدو مجرد وسيلة للضغط (...). اللغة في واقع الأمر هي التي تتحدث،أما الإنسان فإنه يتكلم فقط كي يجيب اللغة فيما هو ينصت إلى ما تقول له.ومن بين كل النداءات التي نساهم-نحن البشر-في إنطاقها يعتبر نداء اللغة أرقاها وأولها(...)، فاللغة تومئ لنا وهي أول وآخر من يزودنا بكينونة الشيء(...)، والتوازن الذي يصغي به الإنسان صادقا إلى نداء اللغة إنما ينبع من القول الناطق في مادة الشعر،فكلما ازدادت أعمال الشاعر شعرية ازداد قوله تحررا وانفتاحا على ما ليس في الحسبان."[19] إن تمثلا مشابها للشعر لم يكن ممكننا إلا بإعادة قراءة ماهية اللغة، لغة لا يتكلمها الإنسان سوى كمستجيب لها بمعنى كمستمع.سياق فلسفي دقيق سيستعمل فيه هيدغر مفهوما مفارقا"التكلم استماع". اللغة إذن،تبعا لهذا المعنى هي الوسيط الذي يحدث فيه ومن خلاله الكشف الأنطلوجي.أما الشعر فمن عمل اللغة، بل هو الذي يجعل من اللغة أمرا ممكنا.فلا يمكن فهم ماهية الشعر إلا من خلال فهم ماهية اللغة نفسها.اللغة في الشعر تتكلم ببساطة،والشاعر لا يفعل شيئا سوى الإنصات لما تقوله. بهذا المعنى اللغة ذات مفكرة، تفكر أكثر من الفكرة نفسها كما يؤكد ذلك الشاعر الفرنسي بول فليري.بالنتيجة اللغة بهذا المعنى تمتلك القدرة على تسمية الموجودات وإنارتها وتمنح الوجود وجوده.نتيجة تشترط الإنصات لصوتها وصمتها..ومقام تتوحد فيه مهمة الشاعر بمهمة الفيلسوف في استعادة سؤال الوجود لأن اللغة الشعرية تعمل على خدمة الفكر وبلورة موضوعاته الأساسية ف"عمل اللغة هو شعر الوجود الأكثر أصالة والفكر الذي يفكر في الفن كله باعتباره شعرا،ويكشف وجود لغة العمل الفني،لا يزال هو نفسه في طريقه إلى الفلسفة."[20]

الشعر عند هيدغر لا ترتبط بأفق جمالي أو غاية أدبية محضة، بقدر ما ترتبط بسؤال الوجود

نستخلص مما سبق، أن ماهية الشعر عند هيدغر لا ترتبط بأفق جمالي أو غاية أدبية محضة، بقدر ما ترتبط بسؤال الوجود. وهو مبتغى وجده في أشعار هولدرلين الذي سمح له بتجاوز اللغة الفلسفية التي تكلمها في كتابه"الوجود والزمن"(*1927*)وهي لغة لا تفي بالمراد، لأنها أساسا سجينة التراث الميتافيزيقي الغربي. لكن هذا الأفق الهيدغري الجديد يطرح علينا إشكالات جديدة من قبيل: إذا كان الشعر ضرورة لتجلية الوجود فهل هذا يعني ضمنيا فشل الفلسفة في ذلك أم أن الرهان الهيدغري على علاقة الجوار بين الشعر والفلسفة وحده القادر على قول حقيقة الوجود؟لكن ماذا عن التصور الفلسفي الذي ينبذ الحواس والمخيلة ويعتبرهما مصادر للوهم.تصور يختزل النشاط الفكري في مجموعة من العمليات الصورية كالتحليل والتجريد والتعميم والتركيب..وسائط تبالغية عقلية ينظر لها كأساس وحيد لبلوغ اليقين بينما الحدس والتنبؤ اعتبرا وسيطين للوهم والخطإ. إن دعوة هيدغر إلى ضرورة تحرير الفكر من قبضة المنطق والعقل تفهم على خلفية اعتبار الشعر قوة مخلصة وقدرة على تسمية الوجود وانفتاح الحقيقة وذلك من خلال أدواته الخاصة : التخييل، الرمز، الأسطورة وما شابه ذلك..

نخلص إلى أن هيدغر يعتبر الشعر قدرة على إعادة اكتشاف اللغة وتخليصها من بعدها النفعي..إن لم نقل أنه موجود لخدمة اللغة ويسعى لقول الوجود انطلاقا منها كمأوى للحقيقة.الشعر بالنتيجة عنه إنارة لعتمات الوجود وذلك من خلال كلامه الرمزي الذي يشوبه نوع من الغموض وبسبب ذلك، يمنح الكلام قوة فاتنة تدعو إلى التأمل والتأويل،أي إلى فتح الطريق للتفكير..لهذا ليس في مقدور الفلسفة أن تقول حقيقة الوجود بمعزل عن القول الشعري.فالفكر أساسا لا يمارس نشاطه إلا كتقنية لتأويل النصوص الشعرية..فلا عجب"أن يقوم الفكر على الشعر ليتخذ منه أداة للتفكير في الوجود.شرفة جديدة تماما يطل من خلالها هيدغر ليس فقط على الشعر واللغة ولكن حتى على مفهوم قراءتهما.يقول:"ولكن إذ نستسلم لإغواء التحليل المضموني نحكم على أنفسنا بألا نغادر التقليد الذي لا يرى في الكلام إلا التمثيل.وبهذا المعنى لا يكون الكلام سوى الأداة التي يستخدمها الإنسان للتعبير عن اعتمال النفس والداخل ورؤية العالم التي تحكمها.أما نحن فنرى ضرورة الخروج من هذا الفهم وعلى ضرورة كسره،لأن الكلام،فيما يعنينا،ليس مجرد تعبير أو مجرد نشاط إنساني.الكلام متكلم.لذلك ينبغي البحث عن التكلم في كلام القصيدة."[21]

ننتهي لخلاصة أساسية وهي :إذا كانت اللحظة الأفلاطونية قد دشنت لبداية الصراع بين الفلسفة والشعر وتعمقت مع مرور الزمن،فإن هيدغر على خلاف ذلك اعتبر الشعر تأسيسا للوجود بواسطة اللغة ونصبه أسمى تعبير عن ماهية الوجود.وكما يقول الشاعر نوفاليس"بقدر ما يكون هناك شعر أكثر تكون هناك حقيقة أكثر". بالنتيجة الشعر والفلسفة معا يهتمان بسرد الوجود ذاته.ولهذا حملهما هيدغر قسطا وافرا من المسؤولية في قول حقيقة الوجود. فأقام بذلك حوارا فعليا بينهما وكشف عن الأساس المشترك بين الشعر والفلسفة: فالكلمة فيهما ليست أداة تعبير وإنما إجابة لنداء.أمر يخلص بنا إلى أن الفلسفة كما الشعر تمرين على المعرفة في بعدها الأنطلوجي واكتشاف جوهر الانسان..

إن دعوة هيدغر إلى ضرورة تحرير الفكر من قبضة المنطق والعقل تفهم على خلفية اعتبار الشعر قوة مخلصة وقدرة على تسمية الوجود وانفتاح الحقيقة وذلك من خلال أدواته الخاصة : التخييل، الرمز، الأسطورة وما شابه ذلك..



ملـــف العـــدد

أنا مَأْهُول كُلِّياً بالشِّعر

ألان باديو

ترجمة: عبدالرحيم نورالدين



يبين ألان باديو، الشغوف بالأفكار والمحُبِ للشعر، وصاحبُ كتاب " في ماذا تفكر القصيدة؟"، في الحوار التالي، علاقة الفلسفة بالشعر، رغم ما شاع من تنافر أو تباعُد وتَجافٍ بينهما.



عندما يحب المرء الشعر، يكون تحت تأثير مفارقة تكتسي شكل أنغام متكررة: شعراء الزمن الحالي كثيرون وأعمالهم منشورة، مثل شعراء الأمس، ولكن، كما تُجْمِل ذلك، إن "الشعر، للأسف، يبتعد عنا". من يتراجع: نحن أم العصر؟

العصر، دون أدنى شك. في زمن هيمنةٍ رأسماليةٍ عادت تحت اسم "الليبرالية" إلى وحشيتها الأصلية، ليس بإمكان الشعرِ، الراغب في التوجه إلى أكبر عدد من الناس، الحياة إلا بتوافقه مع التمرد الأكثر حدة، ولكن الأكثر صبرا أيضا. لقد كان كذلك، فلنقل، بين هوغو ورامبو، كما بين لوتريامون وفاييجو، وأراغون، أو بريخت. والحال أن زمننا، وإن لم يبلغ ذلك، ليس زمن تدخل ثائر في مستوى الهيمنة الطاغية علينا. نحن موجودون، بخصوص هذه النقطة، في فترة فاصلة: الحصيلة الحقيقية للماضي الشيوعي لم تنجز بعد، والمستقبل لم يتقادم. ومع ذلك، هناك شعراء ممتازون.

كما نعلم ذلك منذ أفلاطون، إن الفلسفة مسكونة بالشعر. يوحي لك الخلاف القائم بينهما بمقارنتين: بالنسبة للفلسفة، القصيدة هي بالضبط "معادل عَرَض"، والفيلسوف يُـدرك كـَ "منافس حسود للشاعر". هل صار هذا النزاع متجاوزا أم أنه ما يزال حيا؟

في الواقع، لقد أدان أفلاطون، خلف اسم "الشعر"، الملحمة والمسرح. كان يسمي ذلك [محاكاة] "ميمتيك"[، إما في السجل الملحمي للحكاية (التقليد والمبالغة في تضخيم الإنجازات البطولية)، أو في السجل المسرحي للتمثيل (تقليد الممثل للمشاعر العنيفة). أفهم اليوم، شيئا مماثلا في انعدام مستقر للثقة في الجانب الحساس، والمغنى، والمجازي، والغنائي للتقليد الشعري، وفي الرغبة في شعر أكثر جفافا، وأكثر صرامة من حيث صياغة الجمل، وأكثر "نثراً"، بالجملة. يتعلق الأمر في كلتا الحالتين، بنوع من الإرادة الزهدية والفكرية، المعارضة لـ"اضطراب جميع الحواس" بحسب تعبير رامبو، وهو الذي انتهى به الأمر إلى إدانته أيضا، هذا الاضطراب، عندما قرر العودة، عبر تقمص شخصية التاجر، إلى الواجب الشاق للواقعي. سأقول إذن، إن "الخلاف القديم" بين الفلسفة والشعر الذي يتحدث عنه أفلاطون، تَحَول إلى انقسام القصد الشعري نفسه، وهذا في العمق، منذ الزوج غير المتوافق، الذي كان يكونه رامبو وملارمي. من ناحية أخرى، فالفلسفة كما أتصورها، تتقبل الشعر، كل الشعر، كشرط رئيسي لوجودها.

الفلسفة كما أتصورها، تتقبل الشعر، كل الشعر، كشرط رئيسي لوجودها

" القصيدة لا تصف، ولا تفترض، ولا تصوب نحو أي موضوع، ولا نحو أي موضوعية". أي قول حَوْل العالم وأي فعل تفكير يَمُرّان إذن في القصيدة؟

يكمن فعل تفكير القصيدة، في الغالب، في فك ما تتضمنه الموضوعية والحضور الموضوعي مما هو لغز، ومفارقة، وفي أثناء ذلك تغيير السؤال، أو الاسئلة التي نوجهها إلى العالم. يتم ذلك في اكتشاف موارد لغوية كانت من قبل مجهولة. ونتيجة لذلك، يبدو أن الموضوعية الإجماعية للمظاهر الدنيوية ليست إلا مساحة، مدعومة بحضور ينبغي إظهاره في اللغة. وتبين الفيزياء الرياضية أن الموضوعية الظاهرة تنهار، عندما يتم إرجاعها إلى قوانين صورية لا يمكن التعبير عنها بشكل مضبوط إلا بالصيغ الكمية. يبرز الشعر أن حضور المواضيع لا يتم بلوغه إلا إذا أفرغناه من موضوعيته، وإلا إذا، بكيفية ما، أعدنا تركيبها بشكل مختلف، في الاختراع اللغوي.

قمت في هذا الكتاب بإعداد مقولة فلسفية تعرف باسم "عـصر الشعراء". ما هي علامات هـذا العصر منظورا إليه عـلى أنـه نقطة تشبع ووضـع مرحلي للفلسفة؟ متى يولد هذا الحدث الشعري ومتى يموت ؟

يبدأ هذا "العصر" انطلاقا من الحكم المشترك، في الفلسفة، للفكر الوضعي، الذي " ألصق" الفلسفة بالعلم، ولرؤية إلى السياسة تعلو وتشرط تماما الخيارات الفلسفية. يمكن القول كذلك، إن الأمر يتعلق بلحظة نُطِق فيها بنهاية وبموت الميتافيزيقيا. وهذا يغطي جزءا كبيرا من القرن 19، وأيضا بداية القرن 20. ومن اللافت للنظر بشكل خاص أن بين وفاة هيغل، لنَقُل، وبين فينومينولوجيا هوسرل وهايدغر، أن يغدو الابداع الفلسفي نادرا، وفي كل الأحوال، أن يعلن، وينطق بنهاية الميتافيزيقا. في هذا التسلسل، أعتقد أن الشعر يتكفل بوظائف كانت سابقا موكولة إلى الفلسفة، فيما يتعلق بالكلية، والمعنى أو اللا معنى، وشروط الحقيقي، وحضور الواقعي، والجليل، الخ..

أخضعتَ للدراسة صلة تبدو لك جوهرية بين الشعر والشيوعية. ما الشيء الشيوعي بشكل أساسي، الموجود في الفعالية الشعرية؟

يبرز الشعر أن حضور المواضيع لا يتم بلوغه إلا إذا أفرغناه من موضوعيته، وإلا إذا، بكيفية ما، أعدنا تركيبها بشكل مختلف، في الاختراع اللغوي

بقدر ما أن اللغة الأم موجهة إلى جميع من هم موجودين في "موقع" هذه اللغة، بقدر ما يتوجه الشعر، الذي ليس سوى الاكتشاف المذهل لما تقدر عليه اللغة الأم، مباشرة إلى الجميع. كيف للشعر أن يقبل أن يكون جمهوره مجرد جماعة بسيطة من أناس "نبهين"؟ إمبريقيا، يمكن لذلك أن يحدث. اليوم، مثلا، غالبا ما يتوجه الشعر إلى جمهور محدود ومتعلم. لكن ذلك، إذا ما تجرأت على القول، ليس خطأ الشعر. إن الشعر مستمر في اختبار ذاته، وفي الإبداع، طالما أنه مُعد للجميع، وحتى كما كان يرغب لوتريامون فيه، مُعد من طرف الجميع.

الملابسات التاريخية السياسية هي فقط التي تنتج ندرة متابعة القصائد المعاصرة. لهذا، عندما تقترح هذه الملابسات، على نطاق واسع، وجها مساواتيا وكونيا، يتعرف الشعر على ذاته فيه. إذا كان أراغون، وناظم حكمت، وإيلوار، وسيزار فاييخو، ونيرودا، وبريخت وآخرون كثر شيوعيين، فإن ذلك دليل رائع على القرابة الحميمة بين الرغبة السياسية في الشيوعية وبين الرغبة الشعرية في عنوان كوني.

متى وكيف اقتحم الشعر حياتك؟ من هم الشعراء الذين يسكنونك؟

أنا مدين بالشعر للمدرسة ولأمي. أحببت باكراً أن أومر، في الفصل، بأن أحفظ عن ظهر قلب خرافات الكبير لافونتين، ومراثي رونسار، والأناشيد الكاملة لِدو بيلي، و"البحيرة" لِلامارتين، و"أغنية المشنوقين" لِفيون، و"بوز نائما" لِهوغو، و"منزل الراعي" لِفيني، بل وحتى الخردة التاريخية

إذا كان أراغون، وناظم حكمت، وإيلوار، وسيزار فاييخو، ونيرودا، وبريخت وآخرون كثر شيوعيين، فإن ذلك دليل رائع على القرابة الحميمة بين الرغبة السياسية في الشيوعية وبين الرغبة الشعرية في عنوان كوني

اليوم، مثلا، غالبا ما يتوجه الشعر إلى جمهور محدود ومتعلم. لكن ذلك، إذا ما تجرأت على القول، ليس خطأ الشعر. إن الشعر مستمر في اختبار ذاته، وفي الإبداع، طالما أنه مُعد للجميع، وحتى كما كان يرغب لوتريامون فيه، مُعد من طرف الجميع

لِهيريديا، أو "المقبرة البحرية" لِفاليري، التي كتبت عنها تعليقات كثيرة. ثم أيضا، في الهامش، أو بعده بزمن طويل، نرفال، ومالارمي، ورامبو...كانت أمي مدرسة لغة فرنسية، كانت تقودني إلى قصائد مغمورة، في الريبرتوار الشاسع للشعر باللغة الفرنسية، لكنها أكثر قوة ربما.

بعد ذلك جاء دور عظماء القرن الماضي والأقل عظمة، بدءاً بسان جون بيرس، ولاسيما قصيدة "منفى"، التي كنت أتلوها، في سن السابعة عشر، على شابات مذهولات. ثم، بعد قدوم العمر حيث الكل يثبت ويراقب في ذهنك، تعرفت على عظماء كل الأزمنة، وكل اللغات، قدر الإمكان. الشعر كله يسكنني، أما التفضيلات فهي ظرفية، أو يمليها تأثيرها المفاجئ على هذا السؤال الفلسفي بشكل صحيح أو ذاك. وهكذا، - في كتابي "الأكبر" الأخير حول الفلسفة، "ملازمة الحقائق"، الذي انتهيت منه منذ وقت قريب - يجد الجزء الذي انتقد فيه الأوجه المختلفة والمفروضة للمحدودية (أرى أن كل اضطهاد يهدف إلى منع اللانهائي فينا، ويورطنا في تشعبات المحدودية)، في الشعر حلفاء أقوياء. أتطرق بشكل دقيق في هذا الجزء، إلى فيكتور هوغو، وروني شار، وبـاول سيلان، وإميلي ديكنسون، وصامويل بيكيت، وماندلستام، وبيسوا، وبريخت... نعم، لقد قلبت تشخيص استاذي أفلاطون: إن الشعر، مع الرياضيات، هو أكبر سند لبناء لغة فلسفية تستطيع الإمساك بالحقائق التي لا يزال زمننا المريض قادرا عليها.

جريدة لومانيتي الفرنسية، 23 نونبر 2017 .

شعر

كتابات إبداعية

علال الحجام



مزولة في ظُلْمَةِ النزول

«جُمِعتُ مثل حفنة تراب، ثم هبّتْ ريحٌ عاصفة، وملأت السّماوات السّبع والأرض بي، واختفيتُ أنا».

[أبو الحسن الخرقاني]

أيها الأعمى

عندما كانَ الهباءُ يتأهّبُ للتّطويحِ للفَنَاء
بما تبقّى من حِكمةٍ
تشتّتتْ أواصرَ القرابة مع النّبْع
وتكبو في الأنفاق،
كانتِ الكينونةُ مشرَعَةً على خليجِ أسئلَة
يتلاعَبُ خوفٌ بليدٌ بدُمّلِها
مُستنْفِراً ديدانَهُ
ونحلَهُ
ونملَهُ.
لا نسمةَ مالحة
تلهَبُ الأجفان
كي تيمّمَ وجهكَ شطرَ غُطاسِ البحر،
ولا نأمَةَ سوى وجيبِ صراصيرَ
تحفُرُ للعودةِ في الرّأسِ أخاديدَ،
ونقيقِ ضفادِعَ خلفَ شوكٍ
يخمِشُ في ضوضاءِ الصّمتِ بارقَةً
ترتطِمُ بصخرٍ



جزء من عمل الفنان نور الدين الشاطر



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

يُذمِي أهازيجَ
ما كانَ أصدَحَها
في المدى الممتدِّ قبلَ سُقوطِها في البئرْ...
وكلّما لاحَ بَصيصٌ
ابتعَدَ خُلّبُهُ
مُتجاوزاً شَبَحَكَ،
وابتلعَ ما حوْلهُ المستنقَعُ،
وأشْرَعَ الفَرَاغُ سرداباً
بارداً لهديرِ النّدّاء.

محشوراً في قاعِ بئرٍ عميقةٍ احترقَ ماؤُها
وترمّدَ سلّمُها الخشبيّ،
عبثاً تستنجدُ أيها الأعمى
بخفّاشٍ يُحلّقُ عالياً في محيط الدائرة،
وأنتَ ترى أنّ عمرَك
آخذٌ في التحلّلِ في فوسفورِ النّدمِ
كصخرةِ ملحٍ تُسلمُ أضلعَها لأسواطِ الشّلال،

ولا تستطيعُ هبّةُ بهجةٍ
أن تُنهي جدالاً تعالى
بين غيابٍ عاقلٍ وحضورٍ غافلٍ في جحْرِ العدمِ...
مسكينٌ أنتَ ومسكينٌ ذلك العلالُ
ظللتَ تبحثُ عنهُ خمسينَ عاماً
ولم تعثر له على أثر بين الأطلالْ...
وعزاؤكَ:
"أنّ الشّمسَ تأتي أو تروحُ،
ولا تلتفتُ السّواقي الجارياتُ
في الرّبى إلى إيقاعِ كعبِها" ،

وإنْ كانت هذه هي المحطة الأخيرة،
فهلْ يكون الموتُ
في سكّتها سمادَ الرّوحِ،
والخبزُ اليقينُ ما باحتْ بِهِ
جداجدُ كسيرة
لوخزِ شوكةٍ
في القدم اليُسرى تنوحُ...؟


جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر


جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

صفعة صبّار

وأنتَ كعُصفُورٍ مقرورٍ وجَدَ جناحيهِ فجأةً
على شواطِ الظّلموتِ مُفردينِ،
أيُّ طعنةٍ خرّبتْ رؤياكَ
فسمّمتْ نزوةُ الإعْجامِ دمَ الكلماتِ،
ولم تعُدِ المرآةُ تتحمّلُ وضاعةَ الملامحِ الأليفَةِ،
ولا العينانِ تَقوَيانِ على التّمييزِ
بين لونِ الإسْفَلْتِ وألوانِ البيلسانِ والأقحوانِ
والغمْرِ والخمرِ
والحقلِ والرّملِ
والحديقَة؟
بلْ أيُّ لعنةٍ قرضَتْ بشَرَةَ شريطَ كوميديا سوداءَ
توّجتْك بطلاً من ورقٍ
ولم تعدْ تعرِضُه شويشَةٌ مخرومة؟

ها هو حصادُكَ صاخِبٌ عوسجُهُ
بأنّ الأرضَ تخذلُكَ
عندما تهوي،
والسّماءَ تخذلُكَ
عندما تنهارُ عليكَ،
والأشياءَ تخذلُكَ
عندما يُسمّيها المسْخُ بمرادفاتٍ للفزّاعَة،
فتلبسُها الفوضى ويمزّقُ أسمالَها الجحيم،
والجهاتِ... حتّى الجهات تخذلُكَ

حينما تتشابكُ   أخطامُها في حفلها
التّنكّري
حولَ فؤادٍ مدنفٍ
تطحنُهُ زوبعةٌ تدورُ ألفَ دورةٍ في الثّانية،
وما اكترثتْ شمعةٌ خلفَ الدّخان لاهية
لأعوادِ ثقابٍ لم تعدْ
تحميها سقائفُ الأرَقِ المقوّى من القطْرِ.

وها أنْتَ تذبحُكَ المسافةُ بين أوتادِ الخيْمة
وصبّارِ الخلاءِ الذي صفَعَكْ
في مسْلكٍ كحبْلٍ تَفتلهُ الرّيْبَةُ
تُحكِمُ عقْدَ أوّلِهِ بآخرِهِ
فتلتَفُّ أنشوطةٌ من مُداهُ عليْكَ،
هل أدركَتْ أنّها مسَافةٌ
تجرِفُ الخرِيطَةُ حدودَها،
وتجرّدُها من تضاريسِها الجغرافية؟
وهلْ أدركْتَ أنْتَ
أنّ الزّمنَ المطموسَ بين فَرَحٍ ينْقادُ إليكَ
ورغْبٍ ينقَضُّ عليْكَ
خارجَ تقويمِ ساعةٍ تُقيّدُ معصمَكْ،
غدَتْ صيرورتُهُ
بعدَ لَعْلَعَةِ المكْبَحِ الذي أيقَظَكْ
دهْراً يتمدّدُ في القارعَة؟


جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر


جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

برقاتُ يعسوب

تحاولُ الإمْساكَ بأعوامِ العُمْرِ المصْدُور
قربَ مِزْوَلةٍ تُسْبِتُ في الخسوف
فتزدادُ حدَّةً أضراسُها،
كلّمَا اقتربْتَ من نهايةٍ
فقدْتَ واحداً من مفاتيحِ أسْرارِها.
هلْ هذا الكابوسُ خطواتٌ
تقودُها نحوَ بوّابةِ البُسْتان،
أم هو إمْعانٌ في عدَمٍ يئِدُ العُنْفُوان
ولا تعرفُ إنْ كانَ صخْراً
يفجِّرُ نهراً في المتاهَة،
أم كان نهَراً
كلّما تكلّسَ نبعُهُ تحتَ الطّحالبِ والوُحولْ،
انسلّ لاهثاً من فجِّهِ
خلفَ مجهولٍ هاربٍ يلتحِفُ الظّلام؟

رحماكَ
أيّها النّسْيانُ
تناسَ بستانَنا ريثما
ينضج التينُ والزيتونُ، ولا تنْسَ
أنّ غابَاتِكَ أعطشُ من غوايةٍ ولّاعةٍ للنّار،
وأنّ لِلَيلِكَ مِضماراً طويلاً
بينَ الوَهْدِ والفرقدَيْنِ للخبَبِ...
وسواءٌ عليكَ
أاصطدمَتِ العصافيرُ ببريقِ جامُور،
أو تدَلَّتِ الثّعابينُ من رنينِ جرَسٍ،
فالقصاصُ المعسّلُ يبذُله الدّمُ مستعِرٌ
لحجرٍ هشّمَ الجُمْجُمَة،
وقشعريرةٍ أعلتْها يرقاتُ اليعسوبِ
قلعَةً سامقَةً للرّهَبِ،
أمّا الذّاكرةُ التي تقفُ ممسوحَةً
على إصبع واحدة
ولا تعرفُ أنْ ليْسَ كلُّ يومٍ يومَ عيدْ،
فماذا تقولُ لها شمسٌ عرجاءُ
ما زالتْ تشخُرُ في كهفٍ بعيدْ؟


جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

لظى لاسِع

ها أنْتَ تفتّشُ عن بوصَلَة
يَحوكُ الدّوارُ لعقربها كفناً
يتواطأُ على المشكَاةِ معْ دوّامةِ الخرابْ،
ولا يسعفُها أنينُ نجمَةٍ قطبية
تحدّدُ موقعَكَ
في قارةٍ مزروعَةٍ بأكاسْيا السّديم،

تنقّبُ عن علامةٍ في منعَرَجِ الوَجَعِ
تُنيرُ وجهتَكَ المعتِمَة،
ولا تجدُ سوى بَلْبَلةِ السّرابْ،

عن صدى يدُلُّ قدمَيْكَ عليْكْ،
فتغورُ القدمانِ في سَبَخِ الخبلِ،
ويُصابُ الصّدى بعَمى قَوْرُوسٍ بقيدِكْ،

تبحثُ عن بصَماتٍ
ترسُم اسْماً عليلاً بحجْمِ صَبَابَة
يضيعُ في طرْسِ الأسْماء،

فيسرقُها من أناملِكَ الحرْشاءِ
جُرحُكَ الظّامي لشَهدِكْ،

تبحَثُ عن عُشبةٍ مشبعةٍ بالبرق
تملأ خُرومَ الوجْدانِ أبديّةً تخافُ عليها
من حيَّةٍ تحتَ سِدْرةٍ تمضَغُها،
لا تُبْقي ولا تذَرُ،

تبحَثُ عن زيتونةٍ تُنادي خطاطيفَ شارِدَة،
صبّارةٍ تقرِضُ خاصرَةَ الفرَحِ الخجولِ وتعتذِرُ،
نخْلةٍ تلوِّحُ للنّسمَاتِ عراجينُها،
لوْحةِ إعلانٍ تغمِزُ ورقةً ماليةً وسِخَة،

مُلتقى طرقٍ يُبَعثرُ زادَ كلِّ عابرٍ على
المائدة،
آثارِ صندلٍ ينسلُّ كالماءِ من شقوقِ
الهاوية،
أو حتّى حُفنةِ نفايةٍ
لعلَّ عُواءَها
يُعيدُ الجسَدَ النّافرَ منْكَ
إلى ظلِّهِ الذي يحتَضِرُ،
مُطمئِناً نشَازَ النّبْضِ بأنّ الحياةَ ممكنَةٌ،
فلا تعثُرُ إلا على خَرَابٍ يُغذّي لَظَى لَاسِعاً
أو رمادٍ يجدّدُ محْوَكْ.



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

تهليلة تعيسة

يا بابَ البَحْرِ المشرَعَ
على صَليبِ القَصائِدِ المنصوبِ على
الصّواري،
وعلى الأشْرِعةِ المهاجِرَة
تبكي انكسارَ الموجِ على الصّخورْ،
لماذا يُعَذّبُ مِزْوَلَةً
طيشُ روزنامةٍ في القرّ
تلتهِبُ،
وما زالتْ غُصَصٌ بين صفْحاتِها
تتوعّدُ بالثّلجِ جَذْواتِ أحْرُفِها؟:

قرنفلةٌ في أغنية تحثُّ الحساسينَ
على مزيدٍ من الزقزقات نكايةً بجُعَلٍ
يراودُ مقصّاً على نفسه من أجْل تشْذيبِ
السّياج،

نَقْرَةُ قيثارٍ لم تعْرِفْ
كيفَ تستّقرّ على الأوتارْ،

وشوشةٌ ترتق فتْقَ الأخطاء
لم تلتقطْها حكمةٌ ثرْثارةٌ في مهَبّ الرّياحْ،

جاذبيةُ حُلُمٍ لم ينضِجْ على دفْءِ صبَاحْ
لم تُغرِهِ اسْتعارةٌ في حاجةٍ إلى ترميمْ،

محفظةٌ تُثْقِلُها قروحُ اليُتْم
تستعطِفُ مكتبةً طافحَةً بوعودِ غَدٍ،

شخصيّةٌ هامشيّةٌ
تنقّبُ عن ملامحِها في زوايا مسرحيّة
لم تكتمِلْ حَبْكتُها،

وردةٌ تُغالبُ شوكَها
لا يتعَبُ عطرُها من التّغريدِ
على إيقاعِ الخيزرانْ،

عندلةٌ تتفقّدُ بيضَها اتّقاءَ شرِّ حدَأة
فإذا بصَقر يهاجمُ أحلامَها.



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

وعنوانُكِ يا أناهُ ربما كان لا يزالْ يبحَثُ
عن رقْمٍ باهتٍ يتعتِعُ
أمام كلِّ بابٍ بين الشّكّ واليقينْ،
وزقاقٍ ضيّقٍ يكنِسُهُ جمرُ السّؤالْ
مُلتقطاً بطاقةَ هويةٍ محترقة
لم تنْجُ من أوصابها
سوى ملامحِ شبيهٍ مُفْتَرٍ مُنْسحقَة...
غير أنّ الرّمادَ لحدِّ الآنْ
لا يدركُ أنّ العُروجَ إلى سُدّةِ القمرِ
يبتدي من صهْرِ سراديبَ تغرَقُ
في اليأسِ والمسِّ
والقهرِ والضّجرِ...
وماذا يضيرُ حبيسَ قُمقمٍ في قعرِ البحرِ
مُثقلٍ بجندلٍ،
إنْ ظلّتْ يمامةٌ تحلّقُ فوق القبور
تنثُرُ الورْسَ والنّسرينَ رحمةً
على أرواحِ العاشقينْ؟

والسلّمُ الخشبيّ روّضَهُ الانحِدَارُ
خضوعاً لِعَصا اللّيلِ،
ماذا يضيرُهُ أنْ يتعلّمَ صُعُوداً إلى أعْلى،
عسى مفتاحٌ أنْ يوقِظَ قفْلا
من هُجُوعِهِ في الهزيع الأخيرِ من الوَيْلِ؟

ما أوسَعَ زنزانَةً
لقضبانها تهليلةٌ تعيسة
تحفُرُ قبراً للدّموعْ،
ما أضيَقَ صحْراءَ تُنجِبُ
سِفاحاً ما يُخرسُ الإنْشادَ،
وما زالتْ فسائلُ في كثبانها تنتظرُ
غيثَ المحالِ راكباً عاصفةً
تطلُّ من فجِّ الرّجوعْ!

أصيلة، خريف 2019


جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

كتابـات إبداعيـة

شعر

الشَّاعِرُ..

أمل الأخضر



الشّاعِرُ صَاحِبُ الكمَنْجاتِ المُثْقلَةِ بالمَجاز وبالمُوسيقى مَرَّ ببَالي هَذَا الصَّباح، هَيَّأْتُ لَهُ مُقامِي ورَغْوَةَ انْدِهاشِي..
الشّاعِرُ المُقيمُ في البَلَدِ، والشّاعِرُ الغَريبُ عن البَلَدِ، والشّاعِرُ المُسْتَوْطِنُ لِجَميعِ البِلادِ، والشّاعِرُ الواقِفُ بِبابِ اللهِ
يَسْأَلُهُ زَهْوَ وَرْدَتِهِ الذّابِلَةِ في أَصِيصِ شُرْفَتِهِ، وعَوْدَةِ حَبيبَتِهِ الغَاضِبَةِ، وَيَسْأَلُهُ الكَثيرَ من بَلَلِ الكَلام.

الشّاعِرُ القَابِضُ علَى شَوارِدِ اللُّغَةِ، والقَابِضُ على نَجْماتٍ آيِلَةٍ لِلصُّعودِ، والشّاعِرُ المُتَدَثِّرُ بِقُطنِ الغَمامِ، والشّاعِرُ المَجْروحُ بسِهامِ الوطنِ وَبِمَكائِدِ النِّساءِ العابِثاتِ، والشّاعِرُ المُسْتَوْقِفُ لِلقطاتِ المُرْبِكَةِ في الحَياةِ، ولِلقطاتِ المَغْمُوسَةِ في الفَرَحِ القَليلِ، وبِخَساراتِ الحُبِّ، وبالنَّشيدِ الوَطَنِيِّ المَهيبِ، وبِجَسارَةِ الحَمْقَى، وَبِوَلَهِ العارِفينَ، وَبِجُبَّةِ الدَّراويشِ، وبالرَّقْصِ الزَّوجِيِّ على دَكَّةِ جَبَلٍ عَظيمٍ، وَبالكَثيرِ مِنَ الحِكاياتِ المَنْثُورَةِ يُضْفِي علَيْها لُزُوجَةَ الخَواتِمِ المَفْتوحَةِ، وَبِهَشيمِ المَرايا المَبْثُوثِ في زَوايا الدَّواخِلِ، وَبِالصَّمْتِ العَتيقِ، والثَّرْثَرَةِ البَليغَةِ.



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

الشّاعِرُ الخِلاسِيُّ الّذي لا وَقْتَ لَهُ.. مَرَّ بِبَالِي، بِلِسانِهِ الْمَرْصُوصِ بالكَلامِ، وبِصَوْتِهِ الأَجَشِّ، وَبِكُتُبِهِ الْمُلْقَاةِ علَى طاوِلَةِ الطَّعامِ، وَبِفَوْضاهُ الأَثِيرَةِ، وَبِإِقامَتِهِ الْجَبْرِيَّةِ في حُقولِ الأَلْغَامِ، وَبِالنُّعاسِ في وَطَنِ الأَحْلامِ، وَبِاقْتِنائِهِ لِأَكْيَاسِ الاسْتِعاراتِ، ورُزَمِ الْمَجازاتِ، وبِمَحَطّاتِ العَبَثِ وَالجُنونِ، يَسْتَرِيحُ فِيهَا كُلَّما أَعْيَتْهُ عَيْنُ الصَّوابِ.

الشّاعِرُ بِأَصابِعِهِ تَتَفَجَّرُ مِنْهَا أَنْهارُ الصَّبابَةِ وَالْهَوَى، وأَنْهارُ القَلَقِ والْغَضَبِ، وَتَسْتَيْقِظُ في صَدْرِهِ الْعَصافيرُ، بِغِنائِها الفُجَائِيِّ، الْمُفْرِطِ في جَمِيلِ اللَّغَطِ، وَ بِأَصابِعِهِ الْمُحَمَّلَةِ بِثِمارِ التُّفّاحِ وَعَناقيدِ الْعِنَبِ، وَ بِأَصابِعِهِ التَقْطُرُ نُوتاتٍ تَعْزِفُ الْحَنِينَ - وَفَرْطَ الشَّوْقِ واللَّهَبِ.


جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر



محمد حجي محمد

الآَحَدُ وصوتُ القطار

الأحدُ
وصوتُ القطارِ
شكلٌ آخرٌ للضجيج

الضّجيجُ الذي
سيجهزُ على ما تبقى
من أحلامكَ
كأنما الجلباتُ التي في الرأس
ليست تكفي
كأنما جوارحكَ
غيرُ مأهولةٍ بالعواصف

بين فندق باليما ومحطة القطار
آلافُ الحكايات تجذبكَ
من عروة المعطف
تمتدُّ أمامكَ كلحيةِ سقراط
بين هديلِ الحمام تشقُّ طريقها
تقود حنينكَ إلى مجرةٍ
يرتادها الشّعرُ
الخلانُ
والغرباءُ.



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

لا أحد،
في المقهى الذي،
أسفل الفندق، سواكَ.
لا أحد في الخارج
عدا رياح تعوي
وذئب يشدو على وقع المطر

آهٍ أيها الغريبُ!
لماذا كلما بطشتْ بكَ لوعةٌ،
تحضنكَ الرباط بهكذا رأفة؟



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

عمتِ مساءً يا رباطُ.
عمت مساءً أيتها النخلاتُ التي تغفو،
ولا تغفو جفونُ سعفاتها
الرانياتُ إلى الترمواي؛
إذ يعبرُ ساحةَ محطةِ القطارِ
مزهواً بأنوارهِ
كطاوُسٍ
خرجَ للتوِ
من حكاياتٍ عجيبة.
لم يكنِ الرصيفُ رقم: 1 مزدحماً بما يكفي
كان أحدُ القطاراتِ
قد غادرهُ منذُ حين.
مع ذلكَ،
كنتُ أراكَ تندفعُ وتذكرةَ سفركَ
نحو بوابةِ العبور.
بينَ الأمتعةِ والمسافرينَ، تنزلانِ سلّم الرصيفِ.
كان القطارُ يطلقُ صفارتَهُ،
ومن نافذتكَ في المقصورةِ
كنتَ ترنو إلى المباني
وهي تتوارى إلى الخلفِ
كفصولِ العمر.



كتابـات إبداعيـة

شعـر

عبد الصبور عقيل

إنكار

كلّ الذين عبروا الجسر،
زعموا أنّهُم رأوه.
النّساء قُلنَ إنّ جثّتهُ الطّافية
كانت عارية.
الرجال قالوا إنّ وجهَهُ الحليق
كان شاحباً.
الأطفال قالوا إنّه كان يسري فوق الماء
على شكل قارب،
ويداه مشرعتان يميناً ويساراً
مثل مجدافين.
الطّيور في السّماء
حامت طويلا فوق مساره.
الكلاب الشّاردة عند الضفاف
نبحت دون توقف لرائحته.



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

الثور الأسود الذي يجرُّ المحراثَ،
صعوداً ونزولاً على الرّابية،
هاجَ لمنظرِ الزّهور الحمراء
التي كانت تسبح خلفه.
الغريب أنّه رغم كلِّ هذه القرائن
وكلِّ هؤلاء الشّهود،
ما يزال النّهرُ يجري مُصِرّاً
على الإنكار.



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

شعــر



محمد عريش

قبعة المجاز

آه،
يا دمعة أُمٍّ
تبكي ظلها،
انهمري
منْ يَنثرُ القمح؟
من يَنْصُبُ فِخاخَ المعاني
قريباً من النهر؟.
ها طائر
مثلُ أرملة
تغزل الصّوف
في انتظار المساء،
في انتظار صور الغمام
- ابكِ وأنتَ تتوسّد عتبة خارج النّص
- لا تبكِ وأنتَ تتوسّد ركبة داخل النّص.



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

اللغاتُ
ترى، ما لا تراهُ عينَا بُومةٍ
تُثْقِبُ الصّبار.
هَذه الخلائقُ تنامُ
جَنبَ الضريح
أو تحت السّماء
أنتَ الوحيدُ، تسمع شخير النيام.
أفرقُ هناك بين شَخِيريْ:
الذّكر
والأنثى؟
يَرى لُغاتٍ
تأنفُ برودةَ القواميس
وتُقرْفِصُ، قُرب كأس شَاي،
لفلاحينَ، وصيادي أسْماك.
هذه اللغاتُ تأتي
منْ آثار المناجل
وصراع الأمواج،
هي مالحة إذن، وعَرْقانة!

حِكمتها رائحة الأنهار،
وسكون الليل
وانبلاج الفجر، من وسائد الأحلام.
هنا حكّ المؤرخ قُنّةَ التّخييل،
وأشارَ إلى محمّد عَرش:
- خُذْ زوجين منْ كُلّ اللغات،
وازرعْ حقولَ البلاغة بالتّأويل
[الجوع مع الكرامة، أفضل من الخبز
الذي يؤكل في العبودية]
ذاك حُلمُ،
فْرَانْزْ فانونْ!
النّجوم عناوين السماء
ومنْ في السّفح يَرْنُو إلى الأعلى
مُنْعرجات، أشواك،
جِباح من الشهْدِ
في المغارات،
أساطيرُ التّرقب
خيال يرتقي حد المستحيل،
ها أنت تَجْبُلُ الحرف طينا
وأشكالا



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

تلمع مسافات، بين اليد والحبر،
والروح تخفق
كلما، لامستِ المدى
سَيَبْقى هذا التراب، علامات
ترسم الطريق
وتختزل المكانَ
وما سيكونُ كان
في قبعة المجاز.
رأتْ حزنا
عمّق البناء الدّرامي،
في تطبيقات، طالب جامعي
فأيقنتْ أنّ الشّعر سَيهْطُلُ،
ذات جفاء !



زجل

كتابـات إبداعيـة

أحمد لمسيح

اطو الصفحة تلقاني

إلى صديقي الشاعر الناقد محمد علوط

لا تحشّم راسك من راسك،
دزّح ظلك ب "خّيالك "،
اشّرح به وعلّي ...
خلّي خْيالك يوزّيك ماخفى،
ويسيح بك
تدخل " نومانس لاند "
وتغوص في " مثلث برمودا "،
تغرّد في فجر :
تمشي فيه نملة في السكة،
وريشة طاحت على غفلة
تتصنّت للزيز ينزّل حجابو .
ومن بعيد تناديك موجة ،
تصلي في رملها،
وانت كنت رمل .
....
خمّلْت الذاكرة،
نشرت حماقك للكتبة،
كان صفحة يتيمة .
ومنين تجيك " الإحالات " ؟
ضاق بك عيبك
وانتَ ساكت،
هجرك احماقك



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

وانت ساكت،
دفنتك قصيدتك
وانت ساكت،
فراشة طلّت على" الخَيال " ونفرت منو،
خافت الضو،
نحلة ماشافت منُّو والو ونفرت،
عسلها كان حروف طافية،
بانت سمكة " دالي " تحلّق في السما،
بانت الكتبة كذبة
يرويها اعمي .
....
....
ارجعت ل "منفى وجودي "،
لقيتني باش نلقاني
في " لائحة الانتظار "
باش نلقاني .
وسافرت من جديد
نفتّش عليَّ .
سامحتني الورقة
والقلم قال أنا لك " بُراق " .
....
....
هاجرتْ من " المابين "
واحفرت في السما كانون،
يذوب فيه خيالي المكبّل ب" الماضي "
....
....
فقت على مرايه تقول :
حسّن وجهك من سجن الماضي .

شعر

كتابـات إبداعيـة



محمد بلمو

السجنُ أحيانا

السجنُ أحيانا
يشبهُ رأسي
زنزناتٌ أضيقُ مِن خُرم
زنزناتٌ مُبهمة
سحيقة في الخلايا
معتمة دائما.

كلمات ما
مثل فراشات أنهكها الغبار
... ثمة أصفادٌ كذلك
وحراسٌ أتعبهم روتين الدماغ.

نفس الكلمات
الصغيرة جدا
تُهرّبُها القصائدُ
باقتصادٍ شديدْ
حينما تكون القضبانُ
نائمةْ.



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

السجنُ أحيانا
يشبهُ حكايةْ
إسمنتٌ باردٌ
لا يتعبْ
لا يتأفّفُ من دوره الأبدي
جدارٌ طويلٌ
يخفي نوافذَه في السماءْ
حديدٌ يسدُّ الطرقَ
والعتباتْ
كعادته دائما
بوقاحةٍ أحيانا
بغرورٍ أيضا.

مفاتيحُ ثقيلةٌ
تعزِفُ نفسَ الإيقاع
لكنها تحمل في كل مرة
رسائلَ جديدة للنزلاء
وحليبا وتبغْ

وفي الليل تغفو قليلا
تترك أعينها للنوافذِ العالية
النوافذ البعيدة مثل كوة بئرٍ سحيق.

أحيانا
يتسللُ السجناءُ
خِفافاً
إلى البراري
يحتسون قهوة واخبارا
على رصيف قمرٍ صغير
وحدها الأحلام ُتهزمُ صقيعَ الزنازن.

السجن أحيانا
يشبهُ هذا المساء
تدخل الأغنياتُ كالجرح
وتخرج القصائدُ
مثل نوارس صغيرة تسأل
أتتراجع القضبانُ
لِتَقدّ موسيقى الجبالِ.
جسورا إلى الضوء
أتترِكُ الاصفادُ للشعرِ
شُرفةً
كي تعودَ عصافيرُ البلادْ.

السجنُ احيانا
مثلِ صخرٍ أجوفْ
تملأُ فراغَهُ حريةٌ ما
حريةٌ كالهواءِ تنسابْ
مِنْ أيِّ ثُقبٍ
ولا يراها الحراسْ.


جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

السجنُ أحيانا
لعبةُ طفلٍ عنيدْ
أو كابوسٌ بلا ضفافْ
نتخلّصُ منه بماء الشعر
نبتسمُ للصباح
نهرشُ خُبزِنا اليابسْ
نبدأُ كرنفالَ التّبغِ
نهربُ إلى الكتبِ القديمة
وفي الجهة الأخرى دائما
خلفَ الجدارِ الغارقِ في السماءْ
أهلٌ في الغيابِ
وقُبَلٌ مُؤجَّلهْ.

السجنُ أحيانا
أفظعُ من مقصَلهْ.

محمد بلمو
السجن المدني "سيدي سعيد" بمكناس
مارس 1985



قصـــة

كتابـــات إبداعيـة

عبد اللطيف النيلة

خيمة الزهر

جوق الشيخات يصدح بالغناء، والمدعوون يقتعدون الكراسي داخل الخيمة المربعة الكبيرة. الرؤوس تتمايل، والعيون شبقة تترقب. تأمر الحاجة فتياتها:

"هيا اشرعن في توزيع القهوة والحلوى".

كن يرتدين فساتين تقليدية، من قطعتين: قفطان أحمر عليه ثوب شفاف بلون ذهبي وتخريمات بديعة. الفساتين مفتوحة من الجانبين تكشف عن السيقان، والشعور عارية مرسلة على الأكتاف، وماكياج الوجوه صارخ.

أردفت الحاجة، مخاطبة حديثات العهد منهن بالعمل:

"الأمر بسيط جدا، لن تفعلن شيئا أكثر من توزيع المشروبات والمأكولات، فقط ثقن في أنفسكن ودعن الخجل جانبا".

غير أن الإحساس بالحرج الشديد استبد بمليكة؛ لم تطق أن تترك ساقيها عاريتين ووجهها "مزوق كطعريجة عاشوراء"، على حد تعبير أمها. تضاعف شعورها بالحرج حين عرفت أنه يتوجب عليها أن تطوف على الرجال بالصينيات. تقول للحاجة:

"مريني بفعل أي شيء إلا هذا الطواف!".

تهوّن عليها الحاجة:

"كل زميلاتك السابقات خبرن الشعور الذي يعتريك الآن، لا أحد يولد متعلما، فقط اقتدي بسَمَرْ ولا تعبئي بشيء آخر، تذكري جيدا أنك صرت بعيدة عن دوارك بعد السماء عن الأرض، والضيوف الذين ستطوفين عليهم أناس أكابر، ويشرفنا أن نخدمهم برموش أعيننا. هيا تشجعي، لن ترقصي لهم، مجرد توزيع بسيط".

تخطو مليكة صوب الخيمة خجلة وخطواتها تكاد تتعثر. تحاول أن تتخيل أنها وسط أهلها، وتقنع نفسها بأنها تقوم بعمل بسيط. تقتفي أثر سَمَرْ، فتطوف بعدها على المدعوين بطبق تصطف فوقه صنوف متنوعة من الحلوى.

* * *

حالما اختلست مليكة نظرة إلى الرجل الذي كانت الحاجة تجالسه، أدركت أنه نفس المدعو الذي طاردتها نظراته بالأمس، ونبس في وجهها: "تْبارْكْ اللهْ عْليكْ الغْزالة". ألقت السلام، تكاد لا ترفع عينيها عن الأرض، عندما أحضرت الصينية الفضية المشغولة بنقش بديع، حيث استوى إبريقان فضيان، وكؤوس موشاة بزخرفة مذهبة. حين همت بالانصراف دعتها الحاجة إلى الجلوس بجانبها، وراحت تثني على أصلها الطيب ودماثة خلقها وحذاقتها في أشغال البيت. أخذ الرجل خلال ذلك يتفرس فيها من رأسها إلى قدميها، محركا بين أصابعه مفاتيح سيارته. عقب على كلام الحاجة قائلا: "بايْنينْ بنات الأصل". ثم سألها عن سنها، فتضرج وجهها حمرة، وأجابته متلعثمة: "سبعة عشر". فردد: "تبارك الله!"، وعيناه تلتهمان وجهها. صبت الشاي في الكؤوس وقد تصبب جبينها عرقا، ثم ناولته كأسا متجرئة، هذه المرة، على التطلع إليه. بذلة بلونِ سماء صافية، شعر ممشوط إلى الخلف، وشارب كث يتربع فوق الشفة العليا. انسلت الحاجة خارج الصالون، فعرّج، والبشاشة لا تفارق وجهه، على الحديث عن رغبته في استكمال نصف دينه، لأن "من هرب إلى الزواج هرب إلى الطاعة"، وقال إنه كان مترددا طيلة سنوات، لا يستطيع الإقدام إلى أن رآها بالأمس في الخيمة... لم تعقب. أسكرتها كلماته، وشعرت بقلبها يرقص بين حنايا صدرها.

وما إن شيعته الحاجة إلى غاية الباب حتى عادت إلى مليكة، فدست في يدها شيكا: "هدية من سي منير". فغرتْ مليكة فمها، فربتتْ على كتفها: "لقد دخلتِ قلْبَه!". سألتها متحيرة: "ماذا يعني هذا ألَلاّ؟". ردت عليها: "يريد سّي منير أن يقترن بك على سنة الله ورسوله". تلعثمت الكلمات بين شفتيها، فقالت: "ولكن..". قاطعتها الحاجة ممسكة بيديها: "أعرف أنك لم تتوقعي قط هذا الأمر، تحدثك نفسك بأنك فتاة قروية، من أسرة على قد الحال، وحتى دراستك لم تسعفك ظروفك لاستكمالها، وهو رجل أعمال ثري... لكن الزواج، يا ابنتي، كما تعلمين، قسمة ونصيب، ما هو بحسب أو نسب، ولا هو بمال أو جاه.. هذا زهرك، فاحمدي الله عليه".

أرقت تلك الليلة وهي تفكر في هذا الحظ الذي واتاها على نحو يشبه السحر: كيف يعقل أن تغفل عيون سّي منير عن بنات المدينة، المتحضرات، وتقع عليها هي بالذات؟ لقد بدا لطيفا، بل في غاية اللطف، وهو يحادثها. وهذا الشيك الذي تركه لها لم يكن ثمة ما يدعوه إلى أن يخصها به لو لم تكن نواياه طيبة. استلته من حقيبة يدها، لتلقي عليه نظرة، كان مكتوبا بحروف فرنسية، ممهورا بتوقيعه، لكن المبلغ كان مترجما أيضا إلى أرقام؛ واحد متبوع بثلاثة أصفار. سبق لها أن رأت صورة شيك على كتاب قراءة، لكنها لم تمسك قط شيكا بين يديها. طبعت عليه قبلة من غير أن تشعر، وراح رأسها يفكر في أهلها: كيف سيستقبلون الخبر؟ هل سيتخوفون من مصاهرة رجل أعمال؟ من المرجح أن يجدوا صعوبة في استيعاب

الأمر، ووحدها الحاجة تستطيع أن تقدم لهم شرحا مقنعا ومُطَمْئنا، ستطير أمها من الفرحة، وسيرفع أبوها رأسه في الدوار مزهوا...

مذ أنهت دراستها بالمستوى الابتدائي، قعدت في البيت. لم يقتنع أبوها بفكرة التحاقها بإحدى المدارس الداخلية بالمدينة. قال بنبرة ساخرة: "هل ستمضين عمرك كله في التعلم؟". ردت عليه أمها بأن بنت السكال الذي يشتغل خماسا في حقله قد أنهت دراستها وحصلت على الإجازة، فعلق ساخرا: "وماذا جنت من الإجازة؟ أليست هي الآن عاطلة؟".

في المقابل، كان يضرب المثل بربيعة ابنة جيرانهم التي تعمل خادمة في أحد البيوت بالمدينة، ورغم أنها لا تزور أبويها إلا مرة واحدة في العام خلال العطلة الصيفية، فإن والدها ينزل بنفسه إلى رب البيت الذي تعمل فيه لاستلام أجرتها.

كانت مليكة تشعر بالملل والرتابة فيما هي منكبة، يوما وراء يوم، على مساعدة أمها في أشغال البيت، الذهاب إلى الساقية فوق الحمار لملء الجرار بالماء، وتزويد الخرفان بالحشائش. متعتها الوحيدة كانت اختلاس قسط من الفرجة قبالة تلفزة الجيران. إلا أن حياتها تكتسي طعما مختلفا عقب عودة صاحباتها من الداخلية إثر كل عطلة مدرسية؛ تجد لذة في الإصغاء إليهن وهن يستعدن ذكرياتهن في المدرسة، ولا تكف عن سؤالهن عن حياتهن في الداخلية، بل إنها تلتمس من إحداهن أن تسمح لها بتصفح الكتب المدرسية والدفاتر. وكم من مرة استعارت كتابا من هذه الكتب، واختلت به تحت ضوء الشمعة تتصفحه، على مهل، صفحةً صفحة، وتتهجى حروفه مستكشفة عالما حُظر عليها ولوجه. رغم ذلك، لم يكن لقاؤها بصاحباتها يخلو من تنغيص؛ شعور فادح يتفجر داخل صدرها، فتتمنى بحرقة لو كانت تملك مثل حظهن، لو فُسِحَ الطريقُ أمامها لتحيا مثل تجاربهن. ازداد هذا الشعور تفجرا حين أحست، مع انصرام السنوات، أن مسافة ما أخذت تتشكل بينها وبينهن،كما لو كن يتقدمن في السير، فيما هي تتقهقر إلى الوراء. لم يعد بوسعها مسايرتهن فيما يخضن فيه من أحاديث، ولغتهن راحت تتمايز أكثر فأكثر عن لغتها، حتى أنها بدت كالجاهلة وهي تسألهن عن معنى كلمة أو عبارة.. حين تراهن يتهامسن ويتساررن، تشتعل غيظا. لذلك، أخذت تتجنب مجالستهن وقتا أطول، مفضلة انتظار قدوم ربيعة التي كانت ما تزال تنتمي إلى كوكبها، رغم أنها كانت تتحدث عن أشياء جديدة تحفل بها المدينة. ربيعة على عكس الأخريات، تبعث فيها الأمل، أمل مغادرة عالم قريتها البئيس المحدود، إلى عالم المدينة. إلا أنها كانت تستنكر أن تشقى صاحبتها، فيما أبوها يستفرد بالأجرة. أفضت إليها يوما برأيها، فكان ردها:

"ما العمل يا أختي؟ لم يكن أبي ليسمح باشتغالي لولا ما يجنيه من مكسب لقاء ذلك. لكني قانعة بنصيبي؛ فالأسرة التي أخدمها تطعمني وتكسوني، فضلا عن تمتعي بالعيش في منزل باذخ، يتيح لي الترويح عن نفسي بالتلفاز والإنترنيت، فضلا عن مشاطرة الأسرة مباهجها من تنزه وسفر وتبضع من متاجر غاصة بما لا يخطر على بالك من أنواع المأكولات والملابس والأجهزة".

* * *

... يُشْرع سّي منير باب السيارة الفخمة لتجلس على المقعد الأمامي بجواره، تشعر بالحرج، فتدعو الحاجة إلى الركوب بدلا منها، غير أن الحاجة تحفزها برفق: "المقدمة لمولاتي العروس!". تحس بالملمس الناعم للمقعد الوثير، تسري كهرباء في جسمها حين ينحني سي منير جهتها، فيتناول حزام السلامة ويمرره من فوق كتفها عبورا بصدرها، ليغرسه في موضعه عند نهاية خصرها. لا تلتفت نحوه طوال الطريق الذي تقطعه السيارة باتجاه المدينة الساحلية، وإن كانت تلمحه بطرف عينيها. تتشاغل بالنظر إلى السيارات المارقة على وجه السرعة والحقول والمنازل التي تتراجع إلى الخلف مع تقدم السيارة. تلتذ بالتفرج على ما تعكسه الشاشة الزجاجية، وتسعدها النظرات المفتتنة التي كان سي منير يلقيها عليها من حين لآخر، فيما هو يسوق بمهارة.

يوصلهما إلى قيصارية، ويقول إنه سيذهب لشرب فنجان قهوة ريثما تفرغان من التسوق. تحتار وهي تنقل عينيها بين الفساتين المختلفة، لكن الحاجة تسعفها على اختيار طُرُز متنوعة من الملابس اللائقة بحفل الزفاف. تخرجان من القيصارية مثقلتين بأكياس ملآى، والدنيا لا تسعها من شدة الفرح. يجيء حالَما تهاتفه الحاجة، ويستقلون السيارة عائدين إلى الدار...

تمضي ليلتها تلك، في الصالون، تتلقى تهاني البنات، وتلبي دعوتهن لتجريب الثياب المقتناة واحدة تلو الأخرى، وهن يرمقنها بنظرات الإعجاب، فيما كلماتهن تداعب أذنيها: "تْبارك اللهْ عْليكْ آ الزينْ، جا مْعاك هاذْ القفطان!"...

تختلي بها الحاجة، بعيد انفضاض المجلس: "سأرسل خبرا إلى أهلك، فاهنئي بالا".

* * *

تحس مليكة باختناق لا يطاق؛ أصابع باطشة تضغط على عنقها، وأقدام ثقيلة تجثم على صدرها. تخرج من البيت دون أن تعترض الحاجة، لكنها ترميها بعبارة حين تفتح الباب: "فكري في مصلحتك يا ابنتي". تُوَقع خطوات على الرصيف على مهل. لا تلتفت إلى السيارات المسرعة في الشارع الرئيس. لا تعبأ بالعابرين. تنعطف يسارا إلى شارع فرعي. تمر بمحاذاة مقهى مكتظ برجال جالسين يرشفون القهوة، ودخان السجائر يتصاعد مُتلوْلباً فوق رؤوسهم. تلاحقها العيون. تنعطف يمينا حيث فيلات جميلة تجللها نباتات الجهنمية بزهور صفراء وبيضاء وبنفسجية. بعد خطوات معدودة، تقف في مواجهة حقل شاسع. تراب أحمر، أشجار زيتون، ورائحة نفاذة. تتابع سيرها في طريق ترابية خالية. تتنفس عميقا، ويملأ هواء عليل صدرها. تجد نفسها تدندن:

حْياتي اللي تْمنيتْ ماشي هذي
وَرّيوْني زَهْري فينْ يْكونْ؟

ترفع قليلا صوتها المشبع بالأسى ملتذّة بالدندنة. لم تكن خائفة من شيء أو أحد، في فضاء هذا الحقل الشاسع. ماذا يمكن أن يحدث لها أفظع مما حدث؟ تهب عليها نسائم باردة، تتنفس مرة أخرى بعمق. ماذا بعد؟ لم تكن خائفة إلا من شيء واحد لا غير. كانت مرتعبة بالأحرى: ماذا ستقول لوالديها؟ سيذبحها أبوها سي الهاشمي من الوريد إلى الوريد. ما كان عليها أن تستعجل مراسيم الزفاف دون حضور والديها، لكن الحاجة خدعتها. خرجت باكرا ذات صباح رفقة سي منير، مدعية أنها مسافرة إلى القرية لتزف الخبر إلى أبويها. رجعت مساء متهللة الأسارير، أخبرتها أن والديها استقبلاهما بحفاوة، وباركا طلب سي منير. إثر ذلك، توالت الأحداث بسرعة: استُدعِيَ الجوق والمدعوون، وجيء بالعدول لإبرام عقد الزواج، وسط أجواء العزف والغناء وزغاريد البنات. كانت مليكة، في كامل زينتها، تترقب، في كل لحظة، حضور والديها وبعض أقاربها. غيرت لها "النكافة" لباسها أكثر من مرة، حُملتْ فوق "العمّارية"، رأت البنات يرقصن ويشاركن في الغناء ويزجين لها التهاني، ولم تكن عيون الحاجة تغفل عنها، تنتقل بهمة من مكان لآخر، توجه البنات وتصدر الأوامر وترحب بالمدعوين، ثم تعود لتقف بجوارها، تثني على جمالها وتجدد التهنئة لها وتكرر على مسمعها أن والديها في طريقهما إلى خيمة العرس. لم تشك لثانية في قدومهما، وودت لو تُطوى المسافة في رمشة عين ليقاسماها ليلة العمر، تخيلَتْهما يقبلان وجنتيها ورأسها مهنئيْن متمنييْن لها رفاء وبنينا، جالسيْن، في فخر، بالقرب منها. لما نفد صبرها من فرط الانتظار، تقاذفت رأسها الهواجس: هل تعذر عليهما العثور على وسيلة نقل؟ هل وقع حادث للسيارة في الطريق؟ ألَم يكن من الأفضل أن يأتيا قبل الزفاف بأيام أو بيوم واحد على الأقل؟ ...

سيقت إلى الانخراط في طقوس العرس. لم يكن بوسعها الاعتراض وهي ترى نفسها جالسة علي كرسي فاخر بجوار سي منير، وومضات الكاميرات تنثال عليهما عند التقاط الصور، و"النكافة" تنضو عنها فستانا لتلبسها آخر، عبر نوبات سبع، ثم وهي تُرفَعُ عاليا فوق الأكتاف و"العمّارية" تهتز علي إيقاع الأهازيج: "ادّاها وْ ادّاتو واللهِ ما خْلاّتو"، ثم وهي تُقاد رفقة زوجها إلى دار الحاجة، عبر جولة تشيعها النساء بالزغاريد. الخوف جاثم على صدرها، قابض على أحشائها. وبفعل تراكم العياء، أحست كما لو كانت مُسَرْنَمة، عندما وجدت نفسها في غرفة مع زوجها، وحدهما فوق سرير فخم والباب محكم الإيصاد. ناولها كوب ليمون، وراح يهدئ من روعها بكلمات عذبة حانية.

عبثا ظلت تنتظر والديها لأيام، بعد ليلة الدخلة. الهواجس تنهش قلبها، والحاجة وسي منير ما فتئا يطمئنانها، مدعيان أن وعكة صحية ألمت بأمها، المريضة بالسكري، لحظة كانا يعتزمان القدوم، وأنهما سيحضران قريبا. لكن الحاجة ستلقي في وجهها، ذات عشية، خبرا مزلزلا. استدعتها إلى الصالون صحبة فتياتها العشر، وأشارت إليهن: "أترين حال صاحباتك؟ كل واحدة منهن استقدمتها من دوار معين، وزوجتها زواجا أبيض، وعلمتها أصول الحرفة. هن الآن يشتغلن بهمة ونشاط، ولكل واحدة منهن راتب محترم تؤمّن به عيشها، وترسل منه نصيبا إلى أسرتها. ألا ترين كم هن سعيدات؟".

لم تفهم مليكة كلامها تماما، وإن حدست معناه في رعب، فنبست: "ماذا تقصدين بالزواج الأبيض؟". ردت الحاجة: "سأمنحك أجرة مجزية إذا قبلت أن تشتغلي معي، ولن ينقصك خير. انْسَيْ سّي منير، وجهزي نفسك للعمل"...

طفقت الحاجة تشرح لها، فيما هي تشعر بالدوار، وتعجز عن تصديق أن الأمر كله مجرد تمثيلية متقنة. أصغت إلى الحاجة تتكلم حتى لم تعد ترى سوى وجه وحش بشع بأسنان نضيدة ناصعة البياض، أسنان اصطناعية بدت مخالب تهم بافتراسها بشهوة عارمة، لحما ودما. ولم تلبث أن انفجرت باكية.

تقترب من شجرة توت ضخمة وارفة الظلال. تضع رأسها على جذعها وتغمض عينيها. يدهمها حنين جارف إلى مرابع قريتها، تود لو كانت الآن جالسة في البيت بجوار أمها وصديقتها، عارية تماما من أعباء ما وقع. تشعر بهبوب الريح، فتفتح أجفانها. كانت أوراق الشجرة تتطاير. تعود إلى إغماض عينيها، وتحس بأنها ورقة، مجرد ورقة صفراء صغيرة بلا وزن، وتغمرها الريح من كل جانب وتنفذ إلى جسدها كله، وتشعر بنفسها تتطاير.



غادة الصنهاجي

ما مصيرُ الشجرة؟

هناك قصّةٌ تدورُ في رأسه. فكرةٌ خطَرتْ في ذهنه قبلَ أيام، عقبَ سماعه خبراً يخصُّ البلدةَ التي يعيشُ فيها. قالَ بينهُ وبين نفسه، إنّها تصلحُ لأن تكونَ قصّة جيّدة. تساءلَ كيف لمْ يفكّر في كتابتها قبل هذا الوقت؟ ثمّ انطلقَ يبحثُ في الأمرِ جدّياً. كيف ستكونُ البداية؟ كيفَ ستكونُ النهاية؟ مَن سيتكلّم فيها، عمّاذا، هل سيموتُ فيها شخصٌ ما!؟ نعم، هو يظنُّ ذلك. هل ستكونُ فيها قصّة حبّ؟ نعم، هو يظنُّ ذلك. لكنّها لنْ تكونَ قصّةً سعيدةً، ثمّ إنّه سيضيفُ شجرةً، شجرةً واحدةً من بين الأشجار التي في البلدة حيث يعيش، ستختفي إلى الأبدِ من دون أن يُعرفَ لها أثرٌ. الفكرةُ التي خطَرتْ في ذهنه مرتبطةٌ بحياة تلك الشجرة أو موتها، الأمرُ سواء. القصّةُ التي تدورُ في رأسه، قصّةُ حبٍّ غير سعيدة، نَقشتْ بَطلتُها اسمَها واسمَ حبيبها على تلك الشجرة تحديداً، في تلك القصّة. إنّها تدور في رأسهِ، أعني القصّةَ، بالتّأكيد، وليسَ الشجرة، تدور ولم يكتبها حتّى الآن.

***

صراحةً، أنا لا أحبُّ الكائنات الحيّة، باستثناءِ الجنس البشريّ. ولا أحبُّ الكائنات البشريّة، باستثناء النساء. ولا أحبُّ النساء جميعهنّ على أيّ حال. عندما حدثّني عن تلك الشجرة التي أصبحتْ حديث الكلّ في البلدة، صغيراً وكبيراً، مقيماً وزائراً، لم أشعر بفضول يهزّ أفكاري تجاهها - أيّ فضول هذا تجاه شجَرة تفكّر البلديّةُ في قطعها؟ فلتقطعها، ما شأني؟ - لكنْ عندما أسرَّ إليّ بسبب تعلّقه بتلك الشجرة، وعمّا يجذبه إليها، شعرتُ، - ليس بالفضول، لا، لا- شعرتُ بشيءٍ آخر غريب. مثل ذلك الإحساس الذي يربكك عندما

تلتقي امرأةً ليستْ على قدرٍ كبيرٍ منَ الجمال، لكنّها تكون غامضةً، وغموضُها ذاك، يجعلكَ تريد أن تعرف كلّ شيء عنها، قد يكون صالحا أو حتّى غير صالح للمعرفة. على هذا النحو تورّطتُ، بدوري، وأضحت القصّة/قصّتُهُ، لغزاً يدور في رأسي. قصّة تلك الشّجرةِ تستحق أن تُكتَب، لكنّه لم يكتبها حتّى الآن.

* * *

في القرنِ الماضي، كانتْ هناك شابّةٌ تعيش في البلدة، شابّة أحبّتْ بكلّ قواها شاباً في مثل عمرها ومن بلدتها أيضا. لكنّ الشابّ لم يبادلها الحبّ. كان للشابّ طموحٌ آخر عوضاً عن قصّة حبٍّ مع فتاةٍ ريفيّة لن تعود عليه بأيّ نفع مادّي. لنقلْ إنّه يُدعى: مارك، كان يحلم بالسفر إلى العاصمة، والشروع في العمل داخل إحدى شركات الإنتاج الفنيّ. كان يعلم جيّداً أنّ الأمر سيتطلّب منه مثابرةً وكفاحاً شديدين. مثل أي شابٍّ فقيرٍ طموحٍ، سينطلق من أدنى السلّم، ثمّ ينسى تماماً بلدته بحقولها وناسها والفتاة التي تحبُّه - لنقلْ إنّها تدعى فيرجيني- مبتعداً تماما عن كلّ شيءٍ يربطه بتلك البلدة. حتّى وإنْ كان ذلك الشيء، قصّة حبّ. حتّى وإن كانتْ قصّةُ الحبِّ تلك، ستجعله رجلاً سعيداً، مَن يدري؟ في القرن الماضي، لم تشهد البلدة قصّة حبٍّ ناجحة بين شابين يدعيان مارك وفيرجيني. يحدث هذا كثيرا. أعني قصص الحبِّ التي لا تكتمل. ويحدث ألاّ يكون ذلك مهمّا. لأنّه في المقابلِ تحدث أشياء أخرى، وأنا لا أعني، بالضبط، قصص الحبِّ التي تكتمل، بل أشياء أخرى مرتبطة بمصير أيّ شخص منّا، بحياته، بواقعه، بماضيه، وحتّى بمستقبله. المستقبل الذي قد يتجلّى، في القرن التّالي، - أعني القرن الذي أعيش فيه أيّامي - على هيئة رجل أشيب، أجلس إلى جانبه، ثمَّ ينطلق في الحديث بإسهابٍ، عقب سماعه خبراً يخصّ البلدة، عن القصّة التي يودّ أن يكتُبها.

* * *

- هل أجدُ عندكَ سيجارةً؟ دعكَ من ذلك، لا أريدُ. سأتلذّذ فطوري.

تراجع الرجلُ الأشيب عن طلبه ولم أُجبه حتّى. اكتفيتُ بالتبسّم. بدأ يأكل فطوره، وتعابيرُ وجهه تبدي انسجاماً واستمتاعاً. يبدو هذا الأشيبُ منَ البلدة، عموماً لا يمكنني أن أجزم بذلك، لم يمضِ وقتٌ طويلٌ على وجودي هنا، في البلدة.

مرّتْ بضعُ دقائق، وفجأةً التفت جهتي مركّزاً بصره على كلّ شيءٍ استقرّ على سطح طاولتي! عندما اطمأنّ إلى وجود الجريدَة، أشار إليها بإصبعه ففهمتُ أنّه يرغبُ في مطالعَتها. ولم أتأخّر، ناولتهُ الجريدة.

* * *

عندما غادر مارك البلدة، كان يظنّ - وكانتْ فيرجيني هي الأخرى تظنّ - أنّه لن يعود أبداً. كان عازماً على بدء حياةٍ جديدة. فقد رتّب كلّ شيء: العمل، المأوى، الأصدقاء، الاسم الجديد (غيّر اسمه إلى آخر ذي رنّةٍ سينمائية)، طريقة اللباس، اهتماماته، حتّى الأكل غيّرَ من طريقته وتوقّف عن أكل شرائح البيكون المحمرة المصحوبة بعجّة البيض التي كان يلتهم كل صباح. لكن على الرغم من هذه الترتيبات جميعها، لم يتوقّع حدثاً مفاجِئاً، إحساساً سيشتعل في جوف قلبه؛ الحنين.

* * *

نحن لا ندرك الحبَّ في وقته. قال الأشيبُ هذه الجملة، وهو يرفع عينيه من على الجريدة. استدار جهةَ السّاحة، حيث تقف الشجرةُ وحيدةً في الوسط.

- هل تتخيّل ما يريدون فعله؟

- نعم أعرف. يريدون إنشاءَ دوّارٍ مروريّ. البلديّة ما تزال تدرسُ الموضوع.

التفتَ إليّ:

- لا. المسألة أخطرُ من ذلك، إنّهم سيقتلون ذكرى فيرجيني. ولا يمكنني أن أسمحَ بذلك. لا يمكنُ أن أسمحَ بقطع الشجرة. ألا ينفع هذا لأن يكون قصّة؟ قصة الرجل الذي يحارب من أجل إنقاذ شجرة تحمل ذكرى امرأة! قصّة المرأة التي لم يُسعفها حظُّها في الحبّ! قصّة الشجرة الوحيدة التي بقيتْ شاهدةً على حبٍّ لم يكتمل من القرن الماضي! ألا ينفع أن أكتب هذا كلّه؟

قام من على الطاولة، وغادر المقهى، متوجِّهاً نحو الساحة.

* * *

بعد شهرين على مغادرته، عاد مارك إلى البلدة، كان يتمنى أن تكون فيرجيني في انتظاره، أو على الأقلّ أن تكون مستعدّةً لسماعه وللصفح عنه. لم يكن محبَطاً أو يائساً، كان فرحاً ومطمئنّاً، حتى إنه عندما كان يغمض عينيه لم يكن هناك شيءٌ يتراءى له في خياله باستثناء وجه فيرجيني الوضّاء.كان يتمنّى لو يفعل ذلك إلى ما لا نهاية. لم يكن يعرف، حينها، أن تلك، هي الطريقة الوحيدة التي صارت لديه لرؤية وجه فيرجيني. كم كان الثمن غالياً مقابل أن يصل إلى هذه الحقيقة، الحقيقة التي كان مستعدّا، قبل شهرين فقط، للهرب منها. الحقيقة فيرجيني. فيرجيني التي...

* * *

من مقعدي، لمحتُ الرجلَ الأشيبَ وهو يطوف حول الشجرة بخشوع. رأيتهُ يحرّك شفتيه كأنّه يتحدّث إلى الشجرة. "سامحيني فيرجيني. كنتُ طائشاً ولم أفهم وقتها أنّ حبَّكِ لي أجمل ما ستمنحني إيّاه الحياة، لتأخذه منّي بسرعةٍ قصوى. سامحيني على تأخّري وفشلي".

- انتابني الحنين. قال الأشيبُ، بعد أن عاد من طوافه، ليجلس على الكرسيّ نفسه. غير بعيدٍ عنّي.
-انتابني الحنين، هل تعرف أيّها الشابّ ما هو الحنين الأصعبُ على الإطلاق؟
- لا.
- إنّه الحنينُ الذي يرافقه الشعور بالندم. لا يمكنكَ حيالهما أيّ شيء. صدِّقني. لا الحنينُ، ولا الندم.

* * *

هل كانت السعادةُ التي شعرتُ بها تخترقني، فجأةً، في ذلك الصباح تعود إلى الخبر الذي سمعته في المقهى؟! أجل، من دون شكّ. كنتُ أجلس في المكان ذاته، تماماً حيث كنّا نجلس، الأشيبُ وأنا، تأمّلتُ الساحة قبالتي جيّداً، حتّى يتسنّى لي التأكّد منَ الخبر، ثمّ من دون أن أحسَّ، عبرتُ الطريق الفاصلة. وفعلاً، كان الأمر مثلما يقول الخبرُ؛ لقد اختفت الشّجرة، بل اقتُلعَتْ كاملةً، بأغصانها، بأوراقها، بجذورها ولم تُبقِ مكانَها سوى حفرة تمتدّ في العمق اتّساعاً. عدتُ أدراجي نحو المقهى، وجلستُ. شعرتُ برغبة في الضحك، لكنّني منعتُ نفسي. القصّة تبدأ وتنتهي عند الخبر نفسِه، وبالعنوان نفسه، مُشعلةً عاطفةً واحدة. لستُ أدري، في الحقيقة، إن كانتْ عاطفتي.

سألتُ النادل عن الأشيب، فما حدث للشجرة، يعنيه إلى أبعدِ حدّ.

- هل رأيتَ الرجل الأشيب الذي كنتُ أتحدَّث معه المرّة الماضية؟ هل تدري أين يمكن أن أجده؟

أجابني النادل:

- السّيد آلان! لا، لم أرهُ منذ أيّام، حتّى أنّني أحضِّر له، كلّ صباحٍ فطوره المحبَّب، لكنّه للأسف لا يأتي. ولا أعرف شيئاً عن مكانه.

* * *

انقضتْ أشهرٌ بعد الحادث، ولأنّ احتمالات كثيرةً كانت تدورُ في رأسي، قرَّرت الشجرةُ أن تأخذ بزمام الكلام: إنّ الأشيبَ في مكانٍ بعيدٍ الآن، يجلس تحتي مستظلّاً، يرى حبيبته ويتمنّى أن يفعل ذلك إلى ما لا نهايةَ. وقد يكونُ، في هذهِ اللّحظة تحديداً، يكتب القصّة التي...



المحطّةُ الأَخيرة

لحسن باكور

.. راح القطار يتجشأ ويلهث وهو يجر نفسه مبتعدا وسط الظلمة. كنت أقف وحيدا قرب السكة وحقيبتي إلى جانبي، كأني المسافر الوحيد في آخر رحلة يقوم بها هذا القطار المتداعي، وهو الآن ماض باتجاه مستودع الخردوات..

- ها هي ذي محطة ((م))، قال لي الجابي.. أعانني على إنزال حقيبتي. لوّح لي بيده ثم جر الباب وأغلقه بسرعة، كأنما خشي أن أعود إلى داخل القطار.

بدا مبنى المحطة الواطئ كتلة باهتة وسط الظلمة. وكانت ريح شديدة تعوي في الخلاء. انكمشتُ على نفسي وأغلقت ياقة معطفي اتقاء البرد اللاسع الذي انقضّ على أطرافي بلسعات حادة كالإبر.

لاح ضوءٌ خافت بعيداً خلف مبنى المحطة، ربما كان ضوءَ أقرب بلدة إلى هنا. بين الفينة والأخرى ينتهك الصمتَ نباحُ كلاب متقطعٌ أو صوت جُدجد حاد يثقب صمتَ الليل، فازداد شعوري بالوحشة وغرابة المكان..

هل نزلت في المكان الخطأ؟ لقد طلبت من الجابي أن ينبهني عند بلوغ المحطة. ألححت عليه كثيرا، مثل بدوي يركب القطار لأول مرة، إلى درجة أنه جلس قبالتي في المقصورة كي يُبددَ مخاوفي، مثلما ظننت. تبادلنا كلاما قليلا ثم استرخى في مقعده وغفا. كانت رأسه تتأرجح نحو هذه الجهة أو تلك بفعل ارتجاجات القطار التي تكون عنيفة أحيانا.. غطّ في النوم، بينما كان القطار يخترق حجُب الظلمة ويقضم المزيد من المسافات، مثل وحش فولاذي هائج.. وعلى مدى ساعات كان مُعظم المسافة التي عبرها القطار خلاءً مطلقًا كالأبدية..

أثقل علي السأم وتخدرت أطرافي. قمت بجولات في عربات القطار، دون أن يبدد ذلك إحساسي بالوحشة والكآبة. العربات كانت مغلقة ومظلمة فخمنت أن الركاب الذين يشغلونها أخمدوا النور وخلدوا للنوم، والممرات الفاصلة بين مجموعات العربات كانت فارغة تماما. لم يكن ثمة أشخاص يدخنون أو عشاق يتهامسون..

عدت إلى المقصورة وأنا ألوم نفسي بشدة على عدم النزول في المحطة الماضية التي أدركني فيها المساء. دون وعي تقريبا آثرت أن أرجئ هبوطي إلى محطة ((م))، رغم أن قدمي لم تطأ أرضَها من قبل. في مرات محدودة رأيتُها من خلف زجاج المقطورة، في أسفاري نحو العاصمة، وأثارتني دائما ببناياتها القميئة المرتجلة، والخلاء المترامي من حولها..

.. فجأة استيقظ الجابي فقطع حبل هواجسي. تمطى قليلا وتثاءب فاغرا فما بلا أسنان. رمقني من تحت قبعته المائلة، كأنما يتأكد أني ما زلت هنا، ثم انتصب واقفا. دق بوابة المقصورة بقطعة معدنية، كما يفعل عندما يطالب الركاب بإظهار تذاكرهم، ثم نظر إلي قائلا:

ـ استعد للنزول سيدي، أوشك القطار على بلوغ محطتك..

مد يده بتلقائية وأنزل حقيبتي من القمطر العلوي.. ((كم هي ثقيلة حقيبتك! ماذا تضع فيها يا أبتاه، أحجارا؟!)).. قال ذلك محاولا أن يبتسم، لكن فمه الأدرد خذله؛ فقد انكمشت زاويتا فمه وابتلع ذلك الغارُ الصغير شفتيه الدقيقتين، فبدا مثل مهرج يحاول القيام بحركة مضحكة..

على مبعدة أمتار ينتصب عمود إنارة وحيد يرسل ضوءا باهتا، وأمامي مبنى المحطة البسيط جاثم وسط الظلمة. انحنيت لأحمل حقيبتي، عندما لمحت أحدا ما قادما باتجاهي. سمعت وقع خطواته في البداية، فحدقت باتجاه مصدر الصوت، ورأيت شبحا يتجه نحوي، ينير طريقه بكشاف ضوئي. تركت الحقيبة في مكانها وانتظرت. كان شيخا يرتدي بذلة شتوية ثقيلة تشبه بذلة الجابي، لكنها بدت قديمة جدا ورثة، ويعتمر قبعة بحافة عريضة تلقي ظلالا على وجهه. وقف على مقربة من دائرة الضوء الباهتة المحيطة بقاعدة عمود الإنارة.

ـ ها أنت ذا قد جئت أخيرا!.. ربما تأخرتَ قليلا، لكنك لم تخلف الموعد..

قال ذلك وهو ينظر باتجاهي، دون أن أرى وجهه. من تحت قبعته تتدلى خصلات شعر كثيفة. كان يحمل في يده كشافا ضوئيا ضخما. خيل إلي أن كتفه اليمنى محنية قليلا، وخمنت بأن ذلك نتيجة سنوات طويلة خمنت أن ذلك الكشاف الضخم.

((اتبعني)) قال، ثم تقدمني باتجاه مدخل المحطة، مخترقا الظلمة بتؤدة بهيأته الشبحية. لم أكن أرى سوى موطئ قدميه الذي يضيئه الكشاف، وأسمع وقعَ خطواته إذ يحتكُّ حذاؤه بالحصى.

رحتُ أجر حقيبتي بعنت فوق الحصى، وأنا أحاول تفحص هذا المكان الغريب وهذا الرجل الأشد غرابة، لكن الظلمة تُعيقني. خيل إلي أنَّ الرجلَ يكلمني فأصخت السمع، لكن لم يبلغ أذني سوى همهمات خافتة وكلمات مبتورة. ((لا بد أنه يكلم نفسه. يا إلهي! نزلت لتوي من قطار غريب، وها أنا ذا يتلقفني حارس محطة يبدو قادما من عالم آخر..))

ـ أهذه حقا محطة ((م))؟.. أتمنى ألا أكون قد نزلتُ في المكان الخاطئ..

أجابني دون أن يتوقف أو يستدير نحوي:

ـ أنت لم تخطئ المحطةَ سيدي، وكما قلت لك من قبل فقد كنت أنتظر وصولك.. ألست قادما من مدينة((ح))؟

فاجأتني النبرة الواثقة في صوته الواهن الذي جعله سكونُ الليل واضحا ومسموعا.

أهو معتوه أدركه خرف الشيخوخة؟ لكن الغريب أني كنت قادما بالفعل من مدينة ((ح))!

كنت قد ركبت القطار دون تخطيط مسبق. خاطرٌ ما ـ لا يزال غامضا حتى الآن ـ زين لي أن أفعل ذلك، قبل أن ينفض جمعُنا اليومي ـ أصدقائي المتقاعدين وأنا ـ في الحديقة العمومية حيث كنا نلتقي. نهضت وسط جولة حامية من لعبة ((الروندا))، وغادرتُ المكان. عدت إلى البيت، حيث أعددت حقيبتي على عجل. كنت أمد يدي إلى الأغراض وأدسها داخل الحقيبة، وفي النهاية لم أعرف ما الذي وضعته فيها بالضبط. بعد ذلك يممت صوب محطة القطار. اشتريت تذكرة إلى مدينة ((ق))، ولم أنوِ قط أن تكون هذه المحطةُ الكئيبة نهايةً لرحلتي..

ـ أليس هناك وسيلة مواصلات يمكن أن تُقلني إلى البلدة القريبة؟ يجب أن أتدبَّرَ مكانا للمبيت..

كنا قد بلغنا مدخل المحطة. توقف واستدار باتجاهي في الظلمة، ثم قال بالنبرة الهادئة عينها:

ـ لم العجلة سيدي؟ لو كنتَ بعدُ فتًى يافعا لقلتُ إنك مغامر، أو ربما عاشق يستعجل لقاء امرأة جاء من أجلها.. لكنك مثلي قد بلغت من العمر عتيا، وأحسب أن التأني أثمن درس تعلَّمناه من الحياة.

دفع الباب، وقال مغيرا الموضوع وموجها ضوء الكشاف إلى الداخل:

ـ لقد انقطعت الكهرباء هذا المساء. حاولت إصلاح العطل، لكني لم أفلح.. لا مناص من الانتظار حتى الغد كي يأتي الكهربائي من البلدة المجاورة.

سلط ضوء كشافه أمامي: تفضل من هنا سيدي. انتبه لموطئ قدميك..

تقدمني نحو غرفة بمدخل لا يكاد يتسع لمرور شخص واحد، ينبعث منها ضوء خافت.

كنت منقادا له كالمسحور، دون أن أدري إلى أين يقودني بالضبط. لكن ما الذي أستطيع فعله غير ذلك؟ هل أخرج وأضرب في الظلمة وسط هذه الريح الهوجاء بحثا عمن يقلني إلى مكان آخر؟ لا فائدة. أي حل آخر غير هذا يبدو ضربا من الجنون..

ـ تفضل سيدي. إنها غرفة ضيقة حقا، لكنها دافئة وتفي بالغرض..

نورٌ خافت ينبعث من شمعتين وُضعتا إلى جانب مذياع ترانزيستور يخشخش فوق طاولة واطئة، إلى جانب سرير كُدست فوقه ملاءات وأغطية..

ـ لقد بُنيتْ على عجل كغرفة مؤقتة عندما أنشئت هذه المحطة منذ زمن بعيد في صدر شبابي، لكنها بقيت على حالها منذ ذلك الحين. الآن صرت أشك إن كانت هيئة السكك الحديدية في البلاد تذكر وجود هذه المحطة أصلا..

صمتَ فجأة. نظرت باتجاهه محاولا رؤية وجهه بوضوح، لكنه كان يقف في موضع لا يطاله النور المترنق للشمعتين..

بلغني صوته من جديد:

ـ على كل حال، كل شيء عابر ومؤقت. الحياة ذاتها ليست سوى محطة عبور نغادرها في النهاية مهما طال مكوثنا فيها..

قال ذلك كأنما يحدث نفسه، ثم واصل بعد لحظة صمت:

ـ لابد أنك متعب. يمكنك أن تستلقي على السرير لترتاح قليلا. أما أنا فلدي عمل لأنجزه في الخارج.

سلط ضوء الكشاف على الأرض أمامه وخرج مغلقا الباب.

سمعت صوت الريح وهي تزأر في الخارج بذات الغضب، وأجلْتُ نظري في الغرفة الكئيبة.. ما الذي جئت أفعله هنا يا إلهي؟! كيف انقدت لهذا الرجل، ركبت ذلك القطار، وقَبْلا لبَّيتُ ذلك النداءَ الغامضَ صباح اليوم، لأجدني محاصرا في هذا المكان مثل فأر في مصيدة؟! لو استجبت لاستفزاز ((العياشي)) وقبلت منازلتَه في ((طرح)) آخر من ((الرُّوندا))، لاتخذ يومي مسارا آخر بالتأكيد، ولرُبما كنت الآن ممددا في فراشي أتابع نشرة الأخبار، في انتظار أن يثقل النوم جفني ثم أندس الفراش..

أعادني صوته إلى الغرفة الكئيبة:

ـ تصبح على خير سيدي..

متى عاد؟ كيف دخل دون أن أشعر به؟

قبل أن أرد أو أراه، نفخ في الشمعتين فأخمدهُما.

رحتُ أحدق في الظلمة. تقلبت طويلا فوق الفراش الخشن التماسا لنوم كلما أمعنت في طلبه تمنَّع. كنت أسبل جفني فينفتحان على سعتهما، فيما يصلني من مكان ما من الغرفة ما بدا أنه غطيطُ الرجل.

كنت مرهقا جدا بسبب الرحلة الطويلة، وبقيتْ تتقاذفني الهواجسُ والمخاوف إلى أن كلَّ ذهني، ولم أدْرِ متى استسلمت للنوم.

..رأيتُني مسجى على نعش يتأرجح فوق الأكتاف.. الوقت قبل المساء بقليل. يخيم جو رمادي كئيب أكرهه، يسبق هبوطَ الليل. إضافةً إلى الأشخاص الأربعة الحاملين للنعش لم يكن في الموكب سوى أربعة أشخاص آخرين، اثنان منهم يمشيان إلى جانب الطريق يوشكان أن ينفصلا عن الموكب، كأنما يتبعان الجنازةَ بدافع الفضول فقط.. يفتحون أفواههم مرددين كلاما ما، لا بد أنه الكلام الذي يُردد عادة في مواكب الجنازات..

بلغ الموكبُ باب المقبرة أخيرا، فأحسست بالرهبة.. مشوا وسط المقبرة الوطيئة الأجداث، سالكين طريقا ترابية ضيقة ومتعرجة، حفَّت جانبيها أعشابٌ يابسةٌ كانت تتقصَّف تحت الأقدام.. توقفوا بمحاذاة قبر يتكوم التراب على جانبيه.. كان هناك رجل ضئيل الحجم يتحرك وسط اللحد. عندما وضعوا النعش أرضا، اعتمد على حافتي القبر وقفز إلى أعلى. ندت عني صرخةٌ لم أستطع كبحَها عندما رأيت وجهه: لم يكن غير جابي القطار بفمه الأدرد، وقد غطى التراب شعره المجعد وصدره.. نظر إلي بعينين فيهما برودة حفار قبور استأنس بالموت، دون أن يطرف له جفن، كأنه لا يعرفني! كأننا لم نمض ساعات معا في مقصورة قطار مهجور، كان هو جابيَه وكنت أنا راكبَه الوحيد على ما يبدو! لقد خدعني الأدرد إذن! منحته ثقتي

العمياء، فإذا هو يقودني إلى حتفي. أكثر من ذلك، هاهو ذا يحفر قبري بيده، ويفعل ذلك بهمة بادية، حتى إن بدنه قد تعفر بالتراب.. رباه! ما كل هذا الجنون؟!

انتشرت عتمة المساء بسرعة، فعمَّت المكانَ وحشة لا تليق إلا بمقبرة.. ثم بغتةً انطلق من مكان ما ضوء قوي آلم عيني.. مددت يديَّ أتقي بهما شعاع الضوء الباهر، وانصرمت ثوان قبل أن أدرك أنه ليس سوى ضوءِ الكشاف وقد سلطه الحارسُ على وجهي، ثم تبينتُ شبَحَ العجوز بهيأته السككية الغامضة مندفعا نحوي يحمل في يده ما يشبه ساطورا..

قذفت بنفسي هلعا من فوق السرير مرتطما بأرضية الغرفة الخشنة، وسمعت صوت الساطور إذ ارتطم بحديد السرير والتَمَع الشرر في الظلام.. بقفزة واحدة وجدتني خارج الغرفة، دون أن تترك لي الصدمة وقتا للتفكير في ما يحدث بالضبط. التفت مذعورا فإذا شبحُ العجوز يخترق الظلمة باتجاهي، فاندفعت مبتعدا بأقصى ما أستطيع. تعثرت في خط السكة وأوشكت أن أسقط لكني تمالكت نفسي وواصلت الركض.

حذاءُ العجوز الثقيلُ يحتك بالحصى في خطو سريع. فكرت بأنَّ جسدَه الشائخَ لم يمنعْهُ من الركض بخفة كهل في الأربعين، وشعرتُ به على مقربة مني. أتخيل يدَه وقد رفعت الساطور عاليا لتهوي به على ظهري فأُرغمُ نفسي على المزيد من الركض..

أمامي كانت تمتد الظلمة فسيحة موحشة. وفي البعيد تراءت الأضواء الباهتة للبلدة القريبة، فيمَّمتُ شطرها مستنفرا أقصى طاقتي.. الوقْع الخشن لحذاء العجوز على الأرض يخدش الصمت من حولنا، فيما توشك أنفاسه اللاهثة أن تلفح قفاي. أكثر من ذلك ها هو مطاردي الغريب يطلق صرخاتٍ حادة تشق صمتَ الليل مثل قناص يسعى خلف طريدة..

ـ توقف!.. ستبدد طاقتك بلا طائل، ثم تستسلم في النهاية. لا أحد يهرب من قدره!

بلغني كلامه مُسترسَلا لا يقطعه اللهاث، كأنما يركض بلا أدنى مشقة!

نظرتُ أمامي باتجاه الأضواء وهالني أنها صارت أكثر خفوتا بعد أن ركضتُ كلَّ هذه المسافة نحوها، فشعرت بخواء في قدمي.. نباح الكلاب تلهو به ريحُ الليل فتجعله يأتي من كل الجهات، ثم انطفأَتْ ـ فجأة ـ تلك الأضواء الكاذبة دفعةً واحدة وانفتحتْ أمامي هوة من الظلمة الحالكة..

التفتُ للخلف للمرة الأخيرة فرأيت نصلَ الساطور يلتمعُ لوهلة خاطفة تحت ضوء الكشاف، وغُصتُ عميقا في ظُلمة المجهول.



تواطؤ

أحمد الوارث

كان عقربا منتصف الليل متعانقين حين تركت الغرفة ومن فيها، تلك الليلة المشهودة من أيام العطلة الصيفية. فرشت لحافا فوق الحصير بالهواء الطلق، وسط منزل الأسرة في البادية. تمددت على ظهري، يداي خلف رأسي، ورفعت عيني إلى السماء. لم أر شيئا سوى نور خافت، ينبعث من نجم هناك في السماء البعيدة، يراقص حبات السحاب الشاردة. ولا أسمع شيئا غير صوت الليل.

ما أن استسلمت للنوم، حتى ظهر لي رجل، يرتدي لباسا أبيضَ كأنه في محرم. لمّا اقترب مني فاح منه عبقٌ كمطر العَشِيّ، لم أشك لحظة أنها رائحة المقابر. لكني ازددت اقترابا منه، كأنما هو مخدر دفعني نحوه، حتى صرت بمحاذاته. وجدته آدم اللّون، ذو ذقن كثٍّ، دون أن أتمكن من التعرف عليه. حينما تنبه إلى حيرتي، قال لي: لا تهتم بمن أكون، ولا تتعب نفسك .

سرنا معا مسافة معتبرة، نحادث بعضنا بعضا. والحق أني لم أكن أراه وهو يتكلم، لكني كنت أسمع صوته، وأتبيّن أقواله. أسأله فيرد علي بهدوء، أقاطعه فيسكت، ثم يعقب بأدب راق جدا، مما جعلني أثني عليه ثناء عاطرا، فرد علي: لا تحكم على الظاهر يا بني... أنا متأكد أنك لم تعرف إنسانا أكثر قسوة مني...

أصابني الذهول، فقلت باندفاع شديد: استر يا رب ...هل تعي ما تقول يا سيدي؟ ردّ علي بهدوء أكبر: صدقني، لقد اقترفتُ جرما أستحق عليه العقاب الشديد ... نعم أنا مجرم كبير، وإلا ماذا تسمي الذي يزهق روحا، ويقتل نفسا شر قتلة؟

كررت عليه الكلام كالأول، فكرر علي الكلام ذاته، رماني به في غياهب يمّ عميق من الحيرة والهلع فقلت له مستغربا: أ لهذا الحد؟ وهذه الابتسامة التي أراها تكسو ملامحك كلها؟ أجاب بسرعة، كأنه كان ينتظر سؤالي: هذه ابتسامة قديمة، عندما كان قلبي على قيد الخفقان، وإلا فقد حلت محلها ضحكة مدوية، لكن لا هوية لها، عشت أمثل بها سنوات ذوات العدد. أو رأيت كم أنا مخادع أيضا؟

- كلامك كبير جدا، وبه ألغاز. لكن، قل لي: كيف كنت تستطيع النوم وأنت قاتل؟

هنا، ضحك كمن يبكي، وأجاب: فقدتُ طعم النوم من زمان، صرت أكتفي بالقليل، ثم أخمد في مكاني كالميت، وأبيت خامدا في عز الليل تكاد الأسلاك تحرق بعضها في دماغي من شدة الاشتغال ... -حَنانَيْك ربي ... يا لك من صابر صبور. ليتك تخلصت من هذا العبء، حتى تحيا بسلام. ليتك اعترفت بجرمك وارتحت... كيف تنقل معك همك إلى القبر، يا رجل؟

تمتم بحرقة، وقد تحولت ابتسامته إلى ظلمة حالكة، ثم قال: كنت أماطل القدر، أنتظر أضواء تنير درب حياتي، أرنو إلى مطلع فجر ولو كان كاذبا. كانت تنتابني أحيانا الرغبة في التمرد، بل الصراخ، لكن الصمت كان يأخذني فيغُلّني، لتعود الهمهمات أدراجها نحو ظلمات الفؤاد ... إلى أن طال التماطل، وتغلّب التواطؤ، فانهدت الأسس، وانسدت السبل، وضاع مني العمر...أكتفي بالقول : أفّ لمن كان السبب.

كان الرجل يحدثني بألم شديد، وقد صار يمشي بسرعة أكبر مني، فناديته: انتظر يا سيدي، انتظر بربك ... لمْ تخبرني بالضحية، عسى أن يقبل أهلها بالفدية.

قال : أو تظن ذلك يغفر لي، أنا الذي تواطأت على الضحية كثيرا، وتفننت في تعذيبها قبل أن أقتلها. ألم أقل لك: حتى طعم النوم لم أتذوقه كاملا كسائر الناس... ؟ لكن، كما تريد ... فلا تستغرب إذن، أنا هو الجاني القاتل كما قلت لك، وأنا الضحية أيضا. إنها نفسي أيها الحبيب ...نفسي التي قتلتها شر قتلة...

استفقت من الحلم مذعورا، وجدت أمي تصلي بالقرب مني. انتظرتُ حتى أنهت دعاءها، وقلت لها: التقيت ميتا في المنام، يا أمي، يا له من كابوس !

حدّقت في وجهي طويلا، ثم ضمتني إلى صدرها، وقالت: الحمد لله أنك لم تذهب معه، لله الحمد والشكر.

كانت أناملها ترتجف وكأن برودة الجبال اجتمعت فيها، ثم استجمعت قواها. وسألتني: ماذا قال لك يا بني؟

رددت عليها : لا شيء .. لا شيء يا أمي، وهل الموتى يتكلمون ؟

همْهَمت، وانصرفَتْ. لكني كنت على يقين تام أنها كانت تسائل نفسها قائلة: وهل أنت على قيد الحياة؟



إبراهيم الحجري

مُؤشّرات الشّعرية الكوكبيّة
في الشعر المغربي المعاصر

بات أفق القصيدة المغربية يتسع يوما عن يوم انسجاما مع الحركية الشاملة التي يعرفها العالم، وتأثرا بالمتغيرات المتسارعة المحيطة بالإنسان من كل حدب وصوب، من خلال مجموعة من الشعراء الذين تهيّأت لهم أسباب تشرب هاته النزعة الكونية، عبر مرجعياتهم المختلفة، المنفتحة على العالم بمختلف تلاوينه، وتجلياته، وتنويعاته، وعبر قراءاتهم المتجددة لما يُنجز، وتفاعلهم المواظب مع المستجدّات، دون نسيان إمكانيات النّهل من التراث الإنسانيّ على امتداد تاريخه العريق، واختلاف جغرافياته، وخصائص الثقافات التي ساهمت في إرسائه، وعيا منهم بأن الشعرية الحديثة ما عاد يلائمها ضيق المجال الجغرافي أو العرقي أو الديني أو الثقافي بل بات من الحتمي عليها تجاوز الحدود، والتخوم، والمضايق، والحواجز مهما كان نوعها، توقا لمعانقة الهمّ الإنسانيّ أينما تجلّى، وحيثما ظهر ويظهر.

لقد تزايد الضغط على الإنسان المعاصر تجاه وضعه الأنطولوجي، وتناسلت في ذهنه- استنادا إلى الوضع العالمي الجديد المحكوم بوسيط جديد، وفلسفة جديدة- أسئلة قلقة ذات أبعاد مختلفة عمّا سلف، فرضها عليه سياقه الحضاريّ والتاريخيّ الذي وُجد فيه. فمن جهة، تواصلُ العولمة الشاملة نسف الحدود، وقهر الجغرافيات، ومضغ القيم والسلوكيات الثقافية، والمواريث الإنسانية المتجذرة، ومن جهة ثانية، تراجع قيمة الأبعاد، والأقيسة الزمنية، والمكانية، والمجالية أمام تجبر الآلة، وتسيد الثورة التكنولوجية، ومن جهة ثالثة، الإلحاح المتزايد على رفع صوت الإنسان الحرّ، المتحلل من الإيديولوجيات والعصبيات البرغماتية، والمصالح النفعية، كلما تهافتت ضروب الماديات، وصداماتها على الأرض، جارفة معها الأخضر، واليابس، ومن جهة رابعة: يقظة وعي الإنسان المثقف، ومنه الشاعر، بكون المشترك الإنساني الذي ضحّت البشرية قرونا طويلة من الزمن لإنجازه بات في خطر محدق أمام جرّافات القيم الاستهلاكية، وكناسة الأطماع المادية المتربصة به في كل حين وآن، مما زاد معه شعور الإنسان المتنور، شاعرا كان أو مثقفا حرا، مهما كان انتماؤه الجغرافي ولغته المستحدثة، وتاريخه الحضاريّ ومجاله العرقي، والإثني، بالمسؤولية التاريخية، والحضارية تجاه هذا الإرث الإنسانيّ المهدّد، وضرورة إيجاد السبل القمينة بحمايته، وصيانته من حمق النفعية، وجنون الآلة، والتقنية، وغفلة البشر.

الشعرية الحديثة ما عاد يلائمها ضيق المجال الجغرافي أو العرقي أو الديني أو الثقافي، بل بات من الحتمي عليها تجاوز الحدود، والتخوم، والمضايق، والحواجز مهما كان نوعها

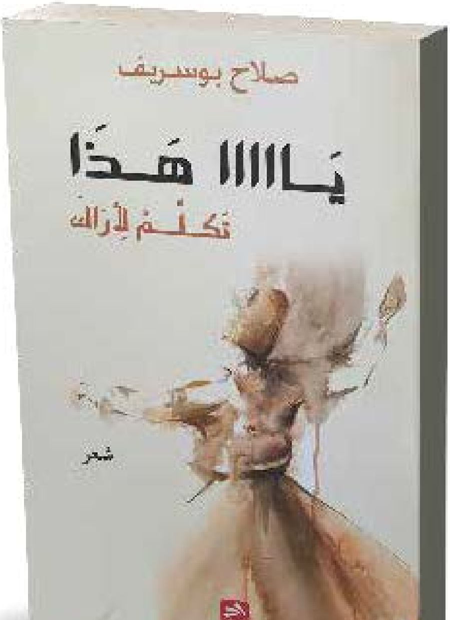
انهمر صوت الإنسان الكلّي في ضمير الشاعر المغربي المعاصر، الذي خلع جبة الجغرافيا الضيقة، ولبس برنس البشر الشموليّ، المتعدّد الأبعاد، المختلف الخصوصيات، الغني بتنوعه، الممتد في تاريخه العريق

فكان أن انهمر صوت الإنسان الكلّي في ضمير الشاعر المغربي المعاصر، الذي خلع جبة الجغرافيا الضيقة، ولبس برنس البشر الشموليّ، المتعدّد الأبعاد، المختلف الخصوصيات، الغني بتنوعه، الممتد في تاريخه العريق، مرتكزا على الدعامات المشتركة التي تحمل على عاتقها هذا الإرث المشترك، بغض النظر عن كل العناصر الهامشية المميزة التي تفرضها خصوصيات معينة لا أثر لها على الأعماق الراسية المثبتة لجوهر البشرية وكنهها، واستمراريتها في هذا الوجود، فعلى حد قول الشاعر (ت.س. اليوت): "إنه على الرغم من أن القصيدة تنمو نمواً عضويا يرتبط بعصرها، فهي ليست وثيقة دالة عليه، ذلك إنها عمل فني له وجوده المتفرد الذي قد يذهب إلى حد الاستقلال عن شخصية الشاعر نفسه)(1).

لقد أثارني هذا الحضور الفلسفي، والانشغال الثقافي، والهوس الشعري، وأنا أتأمل أعمال الشاعرين المغربيين "محمد عنيبة الحمري"(2) من خلال أعماله الكاملة(3)، و"صلاح بوسريف"(4) من خلال ديوانه: "يااااا هذا تكلم لأراك"(5)، فهما معا يمثلان، من خلال المتجزين سالفيْ الذكر، وبدرجة متفاوتة، هذا الانغماس العميق في جوهر السؤال الوجودي الذي بات يعلو على ما سواه في خضم الأمواج العاتية المتلاحقة، المهددة لتاريخ البشر وحضارتهم، مستعيضة عنها بحضارة التقنية الواهية، والانشغالات النزووية التافهة، والطفرة الاقتصادية البراقة التي لا تغني أبدا عن القضايا الجوهرية للإنسان، والحوافز القيمية التي تحصّن موروثه، وحضوره في هذا العالم.

يجد أغلب الشعراء المعاصرين، مغاربة وعربا، عمقهم الإنساني في تجربة التّصوف، على تعدّد مستوياتها، ودلالاتها، وتجلياتها، وتنوع حالاتها، لكونها تلتمس الطرق الأقرب إلى الجوهر الوجوديّ للخلق، متجرّدة من كلّ النزوعات العرقية، والجنسية، والثقافية، واللغوية، والجغرافية. لذلك، تظل معينا لا ينضب بالنسبة لتجربة الكتابة الشعرية المعاصرة، سواء من حيث معجمها الدلالي والاستعاري، أوالرمزي والميثولوجي، أو من حيث تشكيلها الخطابي الذي يسمو على كل أنواع الخطابات الأخرى،على اعتبار أن التجربة الشعرية الصوفية "من التجليات الوجدانية المؤيدة بأطوار روحانية يسلكها جملة من الشعراء الذين يجتازون مرحلة الزهد إلى مراحل تتدرج حتى تبلغهم مدارج السالكين الواصلين"(6).

لقد ألفى الشاعر المعاصر في التجربة الصوفية أبعادا، وروحانية، وجمالية قلّ نظيرها في باقي التجارب الإنسانية، سواء ما تعلق منها بالمكتوب، والإرث الشعري الغميس، إذ تعتبر التجربة الصوفية أقرب الفلسفات إلى الشعر لأنها سعي متواصل لكشف الغامض، والمبهم، والتعبير عن عوالم



النفس الداخلية...وهي غاية الفنّ ككل"(7)، أو ما تعلق بالجوانب الإنسانية، والروحية التي ترتقي بالنفس البشرية عمّا يعطّل فيها بعد الكونية، والشمولية والصفاء، حيث تصل درجة عليا من السمو، تحتفي معها كلّ الفوارق، والاختلافات، والخلافات، ولا يبقى صامدا فيها سوى المشترك القيميّ، وما يوحّد البشر كافة من أحاسيس، ووجدانيات، وأخلاق راقية، ومشاعر الحب، والصفاء، والطهر، والتسامح والتعايش... وغيرها من القيم الروحية النبيلة التي تميّز بها الإرث الصوفي الإنساني الذي »يسعى نحو الكمال البشري بوسائل مادية وروحية"(8).

الشّاعر يعبّر عن صحوه وسكره؛ باعتبارهما حالتين وجدانيتين من حالات الصعود، والهبوط في مدارج السلم الروحاني، حيث إنّ مبعث حالة السكر عند الصوفي؛ هي المحبة الإلهية

تلغي في التجربة الصوفية الروحانية المسافات، والحدود، واللغات، والتمايزات البشرية، ولا تبقى سوى لغة واحدة هي لغة الوجدان، والشعور، والنفس الخفية، وهي تعانق المطلق من الملكوت، وترتقي صوب أعلى مراتب الطهر، والصفاء، إذ تنتفي الجغرافيا والتاريخ، وتغوص في اللازمان، واللامكان على إطلاقيتهما، حيث لا تعدو اللغة وسيلة، بل تصبح هدفاً للخلق، وتجلياً له. وفي هذه اللغة تبلغ الكثافة حدودها القصية، حيث ينهض صوت الكلمة بدور في تجسيد الدلالة، وتغدو الكلمة شكلاً صوتياً للمعنى(9)، وإذا كان الصوفي المجرّب يعيش لحظته مضاعفة؛ من حيث الارتقاء، والانتقال من درجة إلى أخرى، بما في ذلك من محن مُترادفة، ومشاعر متضاربة، قبل أن ينقل إلينا بلغة متعالية تلك التجربة شعرا، فإن الشاعر المعاصر يستعيد، مع الصوفي، تلك المحن، وتلك التجربة، مقتحما إياها بروح حيرته، ومحولا إياها بلغة مشاكسة، من حقل صوفيّ مغرق في التوحد، إلى محكي شعري صوفي حديث يستمد مقوماته من الارتباط بسؤال الحياة والناس، وكأنه ينزل مفرداته شعريا إلى المحسوس المعيش من المشاعر المشتركة، التي تروم إشراك الآخرين (المتلقين) على اختلاف مستوياتهم، في عيش التجربة الصوفية المنزّلة، والمحيّنة، يقول فاليري: "اللغة الشعرية تركز على الرسالة باعتبارها غاية في حد ذاتها"(10).

يقول الشاعر، مستلهما التجربة الصوفية، ومفرداتها: "لا/ شيخ لي/ و/ لا أوتاد/ بل/ أنا الوتد القطب/ وأنا الرحى/ واليد التي تدير الجمر على الجمر/ كيما تصير الحنطة خبزا/ يذوب في حلوق الذاهلين بفتن/ الشراب"(11).

إذ من المعروف أن تناول الخمرة حدّ الثمالة، من بين أهمّ المفردات المستعارة في عالم الصوفية، والتي تتخذ سندا مجازيا للتعبير عن حالات وجدانية وروحانية تتصل بمراحل الارتقاء في الغيبيات، والصلات بالمقامات العليا، دون أن تكون لها علاقة بالسكر الواقعي، ذاك أنّ الخمرة تعدّ من أهمّ الرّموز البارزة في الشّعر الصّوفي، بشكل كبير، والتي تروم الوصول إلى المحبة الإلهية التي هي قوام العالم ومركز الدائرة، ولباب الوجود، وخطاب "كن فيكون"(12).

إنّ الشّاعر يعبّر عن صحوه وسكره؛ باعتبارهما حالتين وجدانيتين من حالات الصعود، والهبوط في مدارج السلم الروحاني، حيث إنّ مبعث حالة السكر عند الصوفي؛ هي

تلغي في التجربة الصوفية الروحانية المسافات، والحدود، واللغات، والتمايزات البشرية، ولا تبقى سوى لغة واحدة هي لغة الوجدان، والشعور، والنفس الخفية، وهي تعانق المطلق من الملكوت، وترتقي صوب أعلى مراتب الطهر، والصفاء، إذ تنتفي الجغرافيا والتاريخ، وتغوص في اللازمان، واللامكان على إطلاقيتهما

أدرك الشعراء أن مسألة الشكل ما عادت وسيلة عرضية في الخطابات الجديدة، خاصة مع هيمنة الصورة، ووسائط التكنولوجيا المعاصر المترادفة التطور، بل باتت قضية جوهرية تضاهي الموضوعات والمتون والمعاني من حيث قاعدية الاشتغال، وقيمة الأداء الجمالي والدلالي

المحبة الإلهية.في حين أن السكر عند الصوفية؛ هو انتشاء الصوفي المحب بمشاهدة جمال المحبوب، ومطالبة تجليه في الأعيان؛ إنه دهشة،وانبهار، وحيرة ووله، وهيجان، وفي السكر يلم بالباطن نشاط هائل، وفرح زائد يطلق للصوفي العنان؛ فتكسب لغته طرائق جديدة في التعبير(13).

يقول الشّاعر؛ موضّحا حالة الوجد المُرتبطة بالصّحو، والسّكر ومدلولاتهما من خلال تجربة الارتقاء والنزول:"يكفيك الآن، شرابا/ فالسكر يحيل الجسد الآسن هشا/ يرفعه للقاب/ فلا يعترف المخمور/ سريعا/ بالحضرة ترعبه الأصوات/ كل الاكوان تراتيل/ تسبح في عالمها/ من يستبق النشأة/ يرمق في شفق/ يكتم هول الدهشة منقادا/ أنهار تجري عسلا/ والعطش المتزايد/ تنزفه كثبان الرمل/ توزعه ذرات والصحو محال/ يا قاتل إخوته أنت الآن مدان"(14).

باب التخطيب

يميل الشعر المعاصر إلى التمرد على الأشكال الثابتة، والهياكل والقوالب المقدسة، لكونها تحد من تدفق دلالاتها اللانهائية، التي تتجدد مع كل قراءة، ومع كل تقدم في الزمان، وانتقال في الأمكنة، لذلك، راح الشاعر ينقب في الموروث الإنساني، والمنجز البشري عن شكل يليق بوعاء معناه المتحرر، اللامهادن، في العمارة، والكتابات، والنقوش، والرسومات، والفنون البصرية، وفنون الأداء، وكل ما من شأنه منح الإضافة النوعية للقصدية الجديدة، مستفيدا مما باتت تتيحه التكنولوجيات الجديدة المتطورة الأبعاد.

لقد اشتد وعي الشاعر المغربي المعاصر، سيرا على شاكلة العالم من حوله، وتناغما مع الحركية الدائبة للسياق الدولي، بأهمية الشكل الأدبي التي باتت تتعقّد أكثر من ذي قبل، بقيمة القوالب التي تفرغ فيها المعاني والدلالات، وازداد إيمانه بكون أخطر المعاني وأهم المؤشرات الدلالية في الشعر، كما في باقي الخطابات البشرية، لا تمر عبر المتن، بل تعبر من خلال الشكل، بشكل مبطن لا ينتبه إليه كثير من المتلقين، بل وأدرك الشعراء أن مسألة الشكل ما عادت وسيلة عرضية في الخطابات الجديدة، خاصة مع هيمنة الصورة، ووسائط التكنولوجيا المعاصر المترادفة التطور، بل باتت قضية جوهرية تضاهي الموضوعات والمتون والمعاني من حيث قاعدية الاشتغال، وقيمة الأداء الجمالي والدلالي، فكثير من القيم الكبرى تمرر في عصرنا من خلال أشكال مثيرة، وقوالب براقة، تتأسس على الخداع والإلهاء، لذلك لا يفطن إليها حتى المتلقي اللبيب، إلا بعد فوات الأوان، وترسبها في اللاوعي، حيث مركز اشتغالها الرئيس.

يميل الشعر المعاصر إلى التمرد على الأشكال الثابتة، والهياكل والقوالب المقدسة، لكونها تحد من تدفق دلالاتها اللانهائية، التي تتجدد مع كل قراءة، ومع كل تقدم في الزمان، وانتقال في الأمكنة

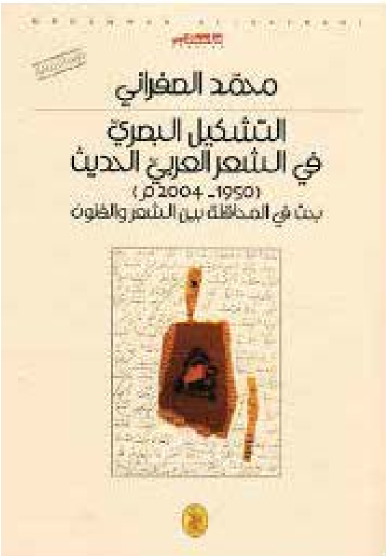
وينسجم هذا التصور الواعي بمكونات الشعرية الحديثة مع الرهان الأقصى لدى الشاعرين المغربيين صلاح بوسريف ومحمد عنيبة الحمري، على شمولية الكون الشعري، وتوازيه مع الأكوان الأخرى دون أن يكون مستقلا عنها، فهو منفعل بها ومتفاعل معها إلى حد لا يمكن تمييزه أبدا، وهذا يؤكد أن الشعر بوصفه،وجوداً موازياً لوجودات أخرى تقع

فالشعر والتصوف يشبعان فينا القيم الجمالية، ويشعلان التوق إلى الكمال، وإلى الاندغام في أسرار الكون

تحت التأثيرات نفسها لابد أن يفيد من تقنيات الفنون الأخرى،فمثلاً استعار أسلوبي الاسترجاع وتيار الوعي من الرواية الحديثة،وكذلك استخدم الحوار الوافد من المسرح،على أن أهم تغيير طرأ على القصيدة منذ نشوئها إلى يومنا هو تبنيها لأسلوب المونتاج الذي استحدثته السينما، وهذا الأسلوب الأخير أخذ يتعالق، ويتداخل مع الفنون الأخرى، لما له من أهمية في بنية العمل الفني حيث أنه يتكفل في أن يؤدي الدور نفسه الذي يؤديه في السينما،وهو عملية (الانتخاب والتركيب) أي إعادة الخلق حيث أنّ الطبيعة تمدّه بالمادّة الخام فقط"(15).

وذاك ما نلمسه، من خلال مقاربة التجربتين اللتين بين أيدينا، ومن خلال العملين الشعريين المقصودين بالتناول والـدرس: حيث نجد اشتغالا دؤوبـا وخلاقا على بنية التخطيب الشكلي للقصيدة، وكأن الشاعر موصول الذهن بشكل متناغم مع عوالم الدهشة المحيطة به، وهو يكتب ويشعر ويصمم الأشكال والخرائط والبنيات في كل ما يمثل قيمة أمام ناظريه، فيتسع مفهوم القصيدة، بفضل طبيعة هذا الفكر الشعري المتنوع، الذي يجعل العالم معينا مفتوحا من الأشكال الجمالية الخامة، وكتابا مفتوحا من الدوال والبنى، يكفي أن نقرأه بشكل جيد لنظفر بأروع الخطابات الأدبية.

لقد صار التشكيل البصري بمعنى من المعاني، ظاهرة جمالية تطول الشكل الكتابي للقصيدة العربية، بكل ما تتضمنه من فواصل وفراغات، وعلامات ترقيم، وأشكال هندسية؛ تزخر بها الصفحات الشعرية؛ بما فيها من بياض وسواد،



وبذلك، يمكن القول إن التجربة الشعرية باتت توجّه المتلقي إلى مخزونها البصري، ومضمونها الجمالي عبر الأسناد، والعلامات البصرية التي يشكلها توالي الفراغات، والبياضات، وانتظامهما المتجاور مع النماذج المحدثة، بفضل ترتيب الخطوط والرسوم بالكلمات، والحروف، والمـداد، محققة درجـات عليا من التدليل الشعوري والشعري، تزامنا مع تحققها الدلالي والفني؛ ذلك "أن التشكيل البصري يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية،ويتضمن كل ما هو ممنوح في فضاء النص،ويحيل إلى أهمية المُبصرَات في إنتاج دلالة النص الشعري. وهذا يعني أن اختلاف التشكيل من نص إلى آخر- حسب مضمون وحالة كل نص- يجعله جزءاً أساسياً في النص، بحيث يصبح المعطى الكتابي البصري مولداً للمعنى الشعري"(16).

ينصت الشاعران الحمري وبوسريف جيدا للعالم من حولهما، ويحسنان تلقي النصوص، والتجارب، والتناص معهما، مثلما ينجحان في التقاط مشاهد الإبهار في الكون، والتقاط اللقطات، والمشاهد، واللحظات المفصلية الدالة التي تستقطب، في عمقها، جوهر الدينامية الشكلية والجمالية، ثم يشتغلان عليها، مثل صائغيْن متمرسين للأحجار الكريمة، وأكثر من ذلك، يعملان، ما أمكن، على توسيع آفاق تجربتيهما، ويفتحان عبرها آفاقا رحيبة، لتتسع لكل ما يمكن أن يطعم شعريتها من أشكال وفنون، وخطابات، ونصوص غائبة، ومناصات، ونصوص موازية، وحواشٍ، وهوامش... وغير ذلك.

وإذا كان محمد عنيبة الحمري يوظّب عالمه بتحفظ على هذا المستوى، فإن صلاح بوسريف يطلق العنان لمتخيله الشكلي، ويحرر القصيدة إلى أقصى حدّ ممكن في اتجاه معانقة الخطابات والأشكال، فنجد عمله الشعري مترعا بخطاب المقدمات، ممهورا بالصور المستلهمة من العوالم الصوفية، حابلا بالنصوص الغائبة، والتجارب الإنسانية وأسماء الأعلام، حافلا بالتنويع على مستوى خرائط البياض والسّواد المُشكّلة للقاعدة الجمالية لتمظهر السند البصري اللغوي، فتغدو القصيدة بالنسبة إليه، عالما لا نهائيا من العلامات، والأشكال المتداخلة، والمتضامنة لإنتاج المعنى القصدي، والرسالة النصية المنشودة، وحقلا مشرع الأبواب، والنوافذ لتجريب الأشكال والقوالب، والعلائم، والخطابات التي يسند بعضها بعضا حينا، ويخفي بعضها بعضا آخر أحيانا أخرى، حسب مستويات التلقي، ودرجات التفاعل والاستيعاب.

إذا كان محمد عنيبة الحمري يوظّب عالمه بتحفظ على هذا المستوى، فإن صلاح بوسريف يطلق العنان لمتخيله الشكلي، ويحرر القصيدة إلى أقصى حدّ ممكن في اتجاه معانقة الخطابات والأشكال، فنجد عمله الشعري مترعا بخطاب المقدمات، ممهورا بالصور المستلهمة من العوالم الصوفية، حابلا بالنصوص الغائبة، والتجارب الإنسانية

لقد زادت قناعة الشاعر بكون التشكيل البصري يؤدي دوراً فعالاً في كشف مغاليق اللغة؛ حيث يكون عنصراً فعالاً رئيساً في إنتاج المعنى، وتعميق الرؤية؛ وتوجيه سيرورة الدلالات، ولهذا أولى الشعراء التشكيل البصري أهمية قصوى في إخراج النص الشعري إخراجاً فنياً طباعياً يوجه القارئ إلى دواخله ورؤاه الشعورية، المستبطنة في أعمق أعماقه(17). واستنادا إلى هذا الاعتقاد، فقد "أدرك الشعراء أهمية الإخراج في التأثير على النص من خلال وظائفه الرئيسة المتمثلة في جذب القراء،باستغلال المداخل المرئية اللازمة لعمليات الجذب؛ وذلك تبعاً لقدرتها على شد انتباه القراء،و تسهيل القراءة بتهيئة أفضل فرص التعرض أمام القارئ بما يتناسب مع النظرات السريعة المبنية على ضيق وقت القراء المعاصرين حيث يتعين أن تؤدي هذه النظرات إلى الإلمام بأهم الوحدات المنشورة في الصفحات، بما يسهل وصول القراء إلى الوحدات التحريرية التي تلبي احتياجاتهم الاتصالية والناحية الجمالية؛وذلك بالتركيز على جوانب معينة من النص، وإعطائها أهمية من شأنها دفع المتلقي إلى التعاطي مع النص بصرياً، وإدراك مراد الشاعر"(18).

إن الوعي بفتح كتاب القصيدة على عالم الأشكال البرانية، تفكير متقدم من الشاعرين، في مستقبل القصيدة من جهة، وترهين للسياق الثقافي من جهة ثانية، وسعي إلى تحريك الذوائق القرائية في اتجاه الاعتياد على تلق مفتوح للخطابات، والتفاعل مع أنماط من النصوص الشعرية الجانحة إلى شعرنة الأشكال والعالم، توقا إلى نص كلي شمولي، بقدر ما ينفتح، يحفظ الخصوصية، ويراهن على الإنسانية، والقيم المشتركة المتجسدة في هاته الأشكال، واللغات، والفنون، والقيم الحضارية المتوارثة والتجارب الإنسانية التي تهمشها الإيديولوجيات والتدافع الأعمى نحو المصالح المادية.

يبرز التفاعل القرائي مع التخطيب الكثيف للنصوص الشعرية غنى المرجعيات الثقافية والجمالية التي يستند إليها الشاعران في تأسيس تجربتيهما الواعيتين، مثلما يرسي دعامات المستقبل الجمالي لتجاور الأنساق، وتضامن الأشكال، وتطامنها، وتعاونها من أجل أداء الرسالة الإنسانية مهما كانت درجة التفاوتات والاختلافات. وفي الآن ذاته، تتجلّى مستويات الاجتهاد الأسلوبيّ، من الشّاعرين، في سبيل تذويب الفوارق الشكلية، وصهر التفاصيل والجزئيات التي قد لا تثير الإنسان العادي، وتشييد عالم شعري، تتآلف فيه المتنافرات، وتتجانس المختلفات، وتتآخى المتضادات، وتتعايش المفارقات، وتتهادن الحروب، وتتسامى اللغات والأطياف والألوان... لتعبر عن جوهر واحد، ومكنون مشترك، تلتف حولهما الكينونة البشرية جمعاء.

ولعل هذا هو ما يصبو إليه لب القصيدة المعاصرة، توقا إلى ممارسة دورها الوظيفي في تهذيب الذائقة، والارتقاء بها من الخاص إلى العام، ومن المحلي إلى العالمي، ومن الذاتي إلى الكوني... انسجاما مع النزوع الشامل للفنون، والأشكال الجديدة، والخطابات المستحدثة التي تنمحي فيها الحدود والتمايزات والاختلافات... إلخ.

باب الترحال

يعد باب الترحال من الأبواب الكبرى الأثيرة التي تفضل القصيدة ارتيادها لولوج مدينة الإنسانية التي لا تسكنها هواجس التميز أبدا، حتى لو اقتضى الأمر أن تؤسسها من الحروف والصور والعبارات والكلمات، في جغرافيا تخييلية لا وجود لها إلا في كنه المشترك التخييلي البشري المتعالي عن التخوم والخرائط وحرس الحدود.

كانت الرحلة وستظل، خيارا أثيرا يحمل ما يحمل، بين طياته، من اللذة والألم المتوازيين، لكنه، حتى وإن كانت في القصيدة، سفرا متخيلا أو مستعادا، عبر أمكنة وعوالم وأزمنة كوسموبوليتية متعالية، فهي ترهن الزمن في التجربة، وتجعله محكيا كليا، مثلما تقبض على المكان، بوصفه جوهرا لا بوصفه مسافة جغرافية، وتعجن الكل في سند متضام، يحرك في المتلقي كل هاته الأحاسيس والمشاعر والذكريات، تلك التي عاشها، وتلك التي لم يعشها بعد. يقول الشاعر معبرا عن إدمانه المجازي لسفر لا يتوقف بين العبارات، والتجارب: "جوال/ مثل فرجار أجوب الأرض/ دائرا حول نفسي/ الزمان في نفسي سائل/ لا أستقر على سكن/ و/ لا/ أثيم..."(19).

وما دامت غاية الرحالة القبض، من خلال السفر الفيزيقي، على سطوة العالم، وتطويع الجغرافيات الممتدة، من خلال امتلاك الفضاءات وإدراك خصوصياته عبر فعل التنقل من مكان إلى آخر، فإن الشاعرين يسعيان- من خلال التنقل التخييلي عبر الجغرافيات واللغات والثقافات والحضارات البعيدة، والأزمنة الممتدة في التاريخ، والموروثات المنسية، والتجارب المقموعة والمهمشة والمحرمة- إلى إدراك كنه الشعريّ، ولملمة جراح الإنسانيّ، من خلال الخطاب الشعري المنفتح، والمتعالي على التجنيس الضيق، والمتسامي لغة ومعنى وروحا جمالية، وإدراك لفتة شعرية تمسك بجوهر البشرية المتحولة، وتلتقط نسغ الروح الماثلة في

يعد باب الترحال من الأبواب الكبرى الأثيرة التي تفضل القصيدة ارتيادها لولوج مدينة الإنسانية التي لا تسكنها هواجس التميز أبدا

الجواهر المشتتة هنا وهناك، وحصر الثابت فيها، والمشترك بينها، تماشياً مع فلسفة الخلق، وسرّ الحُضور البَشريّ، ورسالته الكلية في هذا الكون.

ويضيف الشاعر؛ معبرا عن حالة الحيرة الصوفية التي تطبق عليه، وعدم استكانته للطمأنينة والاستقرار:"لا/ مستقر لي/ فالنفس جفلت/ والطرق صارت ما أنا فيه من حيرة/ لا/ ما قطعته من جبل وسهل وماء"(20).

لذلك نجد الشاعر المعاصر يكتب رحلاته الحقيقية والمتخيلة شعرا، دلالـة على حيرته في المكان والزمان المقيدين بالأسلاك والأوهـام، وهو شديد الحركة، دائم الترحال والتنقل من جغرافيا إلى جغرافيا، ومن تاريخ إلى تاريخ، ومن زمان إلى زمان، متحررا من فلسفة الحضور الفيزيقي المكبل للفورة والمعنى.

"من يرتاح الآن، وكل الراحات عذاب/ والسالك في حيرته يلهث/ لا تقوى الأوصـال تسايره/ فالهم تمخض عن شوق/ والشوق تسامق حزنا يمزج عمق الشر/ وفي عسر الدعوات"(21).

يرتبط استلهام أفق الرّحلة هنا، من خلال النّموذجين الشعريين، بالنموذج الصوفي السابق الذكر، بحيث إن نوع الرحلة المحكي شعريا، هو ذاك المتعلق بطبيعة السفر الصوفي الباحث أبدا عن الحقيقة الشعرية، المنطلق من واقع لا يعرف الطمأنينة، والاستقرار، بل من واقع محفوف بالشعور بالنفي والغربة، والانفصال عن الأصل، مغمورا بأحاسيس الوحشة والضياع... الشيء الذي يجعل الرحالة دائم التنقل والترحال بحثا عن مقام روحاني يليق بمبتغاه السيكولوجي(22)، انسجاما مع رؤية ابن عربي "وعلى الحقيقة، فلا نزال في سفر أبدا من وقت نشأتنا ونشأة أصولنا إلى ما لا نهاية له"(23).

التعالي عن الزمن والمكان

يلفي الشاعر المعاصر ذاته في التمرد على الذات، باعتبارها شكلا ماديا، ويتقصد، في تجربته التغني بالرّوح التي لا سلطة للمكان والزمان عليها، فهي متأبّية على القبض، ثائرة على الأشكال والهيئات المحدّدة، فكلما تملصت القصيدة من كينونة باثها، ومن حضوره الزمكاني، وانبثقت عن وعي جديد بالزمان، والفضاء باعتبارهما مستغرقين في الماضي والحاضر، والمستقبل بدون فواصل، تأتى لها أن تعانق القيم في كونيتها، والمعاني في إنسانيتها الكلية.

يقول عنيبة الحمري، مخاطبا الإنسان الكلي فيه:"تسبح، الآن، في سموات الفضاء/ مجرات كون تناءى/ ولا تدرك العين في لحظة/ منتهاه/ يا رفيق المدى/ ما لوقتك لا يستبين دقائقه"(24).

ترتبط هاته الخاصية في التعامل مع الزمان بطموح شعري يؤرّق الشاعرين، وهو التوق إلى الكونية، فهما غير مرتبطين بزمان محدد، أو جغرافيا معينة، بالرغم من اعتزازهما بهويتهما اللغوية والحضارية، وبانتمائهما لعمق التاريخ العربي الإسلامي، لكن هذا لا يمنع من التعامل مع هاته المعطيات تعاملا جماليا وفنيا تتطلب القصيدة حضوره الفعلي في جوهر التشكل الخطابي.

يضيف الشاعر؛ معبرا عن هذا التعالي:"ساكن أين/ والأين من سكني/ من متى كنت محتجبا/ فظهورك ضوء/ والخفاء ظلام/ وأنا الظل بين الخفاء/ وبين الظهور/ أحتسي زمني/ أسفا/ لنزوحك/ غن فلكي/ تجلب الشر أين تصيب/ ما عساي أقول/ لم تكن بابل/ سكني/ والمنجم من قدم/ ساءه ندمي/ فاكتفى بالوعيد"(25).

يلفي الشاعر المعاصر ذاته في التمرد على الذات، باعتبارها شكلا ماديا، ويتقصد، في تجربته التغني بالرّوح التي لا سلطة للمكان والزمان عليها

إن التعالي النصي هنا، في التجربتين معا، لا يروم البعد عن الواقع والناس، بقدر ما يتوق إلى تأسيس تجربة متفردة في الارتقاء بالإحساس والوجدان، والبلوغ بالحدس الشعري درجة الشمولية

تجتلب، في القصيدة، أكوان شعرية حقيقية ومجازية، ولغات مسكونة بالقدم، وقيم إنسانية مستغرقة في التاريخ البشريّ، لا حدود، ولا جغرافيات، ولا ألوان، ولا فرق، مطمحها البعيد؛ هوية كوكبية متعالية عن الإيديولوجيات، والانتماءات، والخصوصيات... ذاك أن "الشعرَ هو الكون ذاتهُ، وهو جوهر كل الكائنات، والزّمن غير قادرعلى إلغاء لغة هي حاجة طبيعية لاستمرار التوازن. وعندما ينتهي الشعر، سينتهي كلّ شيء!"(26).

يقول الشاعر؛ معبّرا عن لحظة تماهيه مع الوجود برمته في تعاليه عن الخصوصيات والحدود والأزمنة المفارقة، وفواصل الجغرافيات الممتدة: "ذابت الأرض، ذاب كل من سكنوها، وكأن/ لا/ أرض كانت،/ ولا سكن"(27).

إن التعالي النصي هنا، في التجربتين معا، لا يروم البعد عن الواقع والناس، بقدر ما يتوق إلى تأسيس تجربة متفردة في الارتقاء بالإحساس والوجدان، والبلوغ بالحدس الشعري درجة الشمولية، والكوكبية التي باتت كل الإنسانيات تدفع بها نظريا، ولو أنها صعبة على مستوى التطبيق، لاختلاف المنظورات، وتضارب المصالح، وتباعد التصورات، وطغيان البرغماتية. فالشاعر أقدر من غيره، على التّجرد لفائدة الوجود الإنسانيّ، والانسلاخ عن الإيديولوجيات، والترفع عن النزعات الفردانية، والخصوصيات الثقافية، والأبعاد المحلية، وأحرص على أن يظل الجمال لغة العالم، ويظل الإنسان هو محور الكوكب بلا منازع ولا أدنى حساسيات أو حسابات ضيقة، حاضرا بوزنه، وفطرته، ونزوعه السليم إلى التعايش والتعاون، وقبول الاختلاف المؤدي إلى الثراء والغنى، وتطور الحضارة البشرية.

باب التناص

يحفل المنجزان الشّعريان اللّذين نقوم بمقاربتهما بالتجارب، والنصوص، والأعلام، والتّواريخ، والوقائع، والإشارات التي لم تشحن في النّصين عبثا، بل كانت الغاية منها، أولا وقبل كل شيء، ملامسة جوهر الإنسان في كليته المتعالية عن التمايزات، أينما كان، وحيثما حل. وكأن الشاعر يريد القول إن كل القوميات، واللغات، والثقافات، والحضارات البشرية تتلاقح هاهنا، وتتناسل، وتتّحد لتتمخّض عن حسّ روحانيّ كليّ، هو نسغ التّجربة، ودفقها النّوراني اللّذان ليس بإمكان غير المتخيّل الشّعري مجاراتهما، والكمون لهما، في سعي لالتقاط الإشراقة الإنسانية المتعالية، ما دام التناص يقوم على آليتيهما: الاستدعاء والتحويل، بمعنى أن النص الشعري لا يتم إبداعه من خلال رؤية الشاعر فحسب، بل تتم ولادته، وتكونه، أيضا، من خلال تجاور نصوص أدبية أخرى، مما يجعل التناص يتشكل من مجموع الاستدعاءات خارج نصية(28)، سواء كانت كتابية أو شفهية، مسموعة أو مرئية، لسانية أو أيقونية. يقول الشاعر صلاح بوسريف مستدعيا بعض أسماء الأعلام:

"وشمس الدين حين يبتسم يبكي،/ دون أن تنزل دمعة من عينيه،/ وجلال الدين حين يبكي يبتسم، /دون أن تفتر عن شفتيه ابتسامة"(29).

وفي السياق نفسه، يقول الشاعر محمد عنيبة الحمري:

"فيا سكان عمورية/ دعوا الأقداح أمنية/ قد انقرضت سنين القحط/ ورددها أبو تمام/ يقص حكاية التنجيم/ على بهو الأسود ترددت طلقات"(30)

واستنادا إلى ذلك، فالشاعران، فضلا عن ثقافتهما الواسعة، المشبعة بالمرجعيات الشعرية، والنظرية، وذاكرتهما النصية الغنية بالنصوص، والتجارب، والوقائع العابرة للقارات، والحضارات، يسعيان إلى "تحطيم فكرة المركز، والنظام، والبنية، والشكل، والمضمون، والوحدة، الموضوعية المتوهمة،توقا لتشييد عوالم نصيّة شعرية تخييلية تحوي أبنية متعددة متنوعة تتوالد بلا توقف، واستهدافا للقبض على لحظة نصية شعرية كلية، تنمحي فيها كل الخصوصيات، وتذوب، وتتعايش فيها الفوارق والاختلافات، لتفرز إشراقة شعورية إنسانية؛ نكاية في زمن أغبر، تهيمن فيه النّوازع المضلّلة، والشّروط المخيّبة للآمال، وتغلب فيه الماديّات، والميولات، والأهـواء، والرغبات، وتتسيّد فيه الإيديولوجيات العمياء. يقول الشاعر عنيبة الحمري مستحضرا سفريات السندباد ومغامراته:

"وركبت الفضاء/ مستعينا بعلم المواقيت/ مركبة للمسير/ سندباد أنا/ سامني البر والبحر/ خسفا فرمت الأثير"(32).

خلاصة

لم تعد الكتابة الشعرية المغربية منشغلة بالأسئلة التقليدية المرتهنة إلى الخصوصية، والهوية المحلية، وإن كانتا من الرّوافد الأساسيّة لكلّ متخيل أدبي أو فني، بل سارعت- انسجاما مع المتغيرات التي يعرفها العالم، وبالموازاة مع المد الكاسح للتطور التكنولوجي الشامل الذي خلخل البنيات الفكرية، والاقتصادية، والثقافية، وأجبر الإنسان على إعادة النظر في كثير من القضايا والمفاهيم، وإعادة ترتيب الأولويات، والأنساق الحياتية- إلى التفكير الواعي في رفد القصيدة بما يجعلها تحفة كونية، وعملا إبداعيا كليا، يشمل الإنسان في مختلف تجلياته، وأنشطته، ومنظومته القيمية، إيمانا من مبدعيها بكون الرهان الآن، ما عاد يقتصر على فنون الصياغة الشعرية، وأساليب التعبير، مع الأهمية التي يحتلانها في استقامة العمل الشعري، وجمالية تلقيه، بل بات التداول في المعنى الإنساني المشترك، عنصرا استراتيجيا في عالم يتقزم، وكون تتلاشى حدوده قلبا وقالبا.

واجتهد الشعراء المغاربة، من خلال النّموذجين المقترحين، لإبـراز الكليّة الشّعرية من خلال عدد من العناصر التي تشتغل في تداخل، وتضافر داخل النسق الشعري، ساعين بذلك، إلى تعزيز قيم الإنسانية الكلية، في انزياح فني ومضموني عما يوحي بالجنوح إلى الذاتية الواهية أو الخصوصية المتقزمة، مستندين إلى وعيهم الفكري، ونضجهم الأسلوبيّ، وثقافتهم الواسعة، واطلاعهم الشاسع على المنجز الأدبي، والجمالي الإنساني، خاصة ما يتعلق بالمتراكم الشعري، والفلسفي، والأسطوري الذي يشكل لحمة الفكر الإنساني، ونسيجه الفني والقيمي. ومن هاته العناصر التناص، الجامع للنصوص في مختلف تجلياتها، والرحلة كتابة وتجربة، والتصوف شعر وتجربة، والتعالي عن الزمان والمكان، والتخطيب المتنوع للكتابة الشعرية.

1 - ت. س. إليوت: زائدة الشعر وزائدة النقد، ترجمة يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، لبنان، ط الأولى 1982م، ص. 20.

2 - ولد محمد عنيبة الحمري عام 1946 في الدار البيضاء. حاصل على الإجازة في اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب بفاس 1969، وعلى شهادة الكفاءة التربوية العليا 1969، وعلى شهادة الدروس المعمقة 1975. اشتغل بالتدريس، ويعمل مراقباً للدروس بإحدى ثانويات الدار البيضاء. عضو اتحاد كتاب المغرب، وكاتب فرع الاتحاد بالبيضاء، وعضو سابق بالمكتب المركزي للاتحاد. شارك في العديد من الأيام الثقافية والمؤتمرات الأدبية بكل من ليبيا، ودمشق، وتونس، وبغداد. من دواوينه الشعرية: الحب مهزلة القرون 1968 - الشوق للإبحار 1973 - مرثية للمصلوبين 1977 - داء الأحبة 1988. (المرجع: http://www.albabtainprize.org/encyclopedia/poet/1607.htm).

3 - محمد عنيبة الحمري: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات الفنك، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2016م.

4 - صلاح بوسريف، شاعر مغربي، حاصل على شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، في موضوع الكتابة في الشعر العربي المعاصر، رئيس سابق لفرع الدار البيضاء لاتحاد كتاب المغرب، عضو مُؤسِّس لبيت الشعر في المغرب، من أعماله الشعرية: ـ فاكهة الليل، الدار البيضاء 1994 ـ على إثر سماء، منشورات فضاءات مستقبلية 1997 ـ ديوان الشعر المغربي المعاصر، باشتراك مع الشاعر مصطفى النيسابوري منشورات، بيت الشعر ودار الثقافة 1998 ـ شجر النوم، دار توبقال 2000 ـ نتوءات زرقاء، دار الثقافة 2002 ـ حامل المرآة... دار الثقافة 2006 ـ شهوات العاشق، دار ما بعد الحداثة 2006 ـ شُرفة يتيمة، الجزء الأول خُبزُ العائلة ـ فخاخ المعنى، قراءات في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة 2000 ـ مضايق الكتابة، مقدمات لما بعد القصيدة، دار الثقافة 2002 ـ الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف القنيطرة 2007.... (المرجع: http://www.alketaba.com/index.php/component/k2/itemlist/user/823-%D8%B5%D9%84%D8%A7%D8%AD-%D8%A8%D9%88%D8%B3%D8%B1%D9%8A%D9%81.html).

5 - صلاح بوسريف: يااااا هذا تكلم لأراك، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 2017م.

عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، الجزائر، (د. ط)، 7003م، ص 92..

-6 محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الشعر الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين، الجزائر،2017 ص. 507.

7 - محمد علي الكندي: لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2010م، ص. 13.

8 - علي جعفر العلاق: الشعر خارج النظم، الشعر داخل اللغة، مجلة الأقلام، العدد 11/ 12، السنة، 1989م، العدوان، ص. 112.

9 - رامان سلدن: النظرية الأدبة المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، 1996م، 184.

10 - بوسريف، مص. سابق الذكر، ص. 72

11 - عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التحويل، مرغم للنشر والتوزيع الجزائر، 2008 ص. 919.

12 - عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التحويل، ص. 941.

13 - الحمري: مصدر سابق الذكر، الجزء الأول، ص. 276.

14 - الدوخي حمد محمود: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 2009، ص. 15- 16.

15 - الصفراني محمد: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، منشورات النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، ط. 1، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2008م، ص. 18.

16 - عصام شرتح: إثارة المستوى البصري عند شعراء الحداثة المعاصرين، مقال متاح التصفح على موقع "ديوان العرب"، بتاريخ: 03/ 01/ 2017م، على الرابط الرقمي: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article45812

17 - ترمانيني خلود: الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، مخطوطة، أطروحة دكتوراه جامعة حلب، 2004م، ص 218، انظر الرابط الرقمي: http://search.mandumah.com/Record/576515

18 - بوسريف: مصدر سابق الذكر، ص. 69.

19 - بوسريف: مص. سابق الذكر، ص. 119.

20 - الحمري: مصدر سابق الذكر، ج. 1. ص. 272.

21 - وفيق سليطين وعلي ديوب: الرحلة في الشعر الصوفي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع. 26، اللاذقية، سوريا، خريف وشتاء 2018م، ص. 71، مقال متاح على الرابط الرقمي: http://lasem.journals.semnan.ac.ir/article_2898_5bf7449691582d90ccb5c389c8dac4e6.pdf

22 - محيي الدين بن عربي: الإسفار عن نتائج الأسفار، ضمن كتاب (رسائل ابن عربي)، جمع محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2001م،ص. 352.

23 - الحمري، مص. سابق الذكر، ج. 1. ص. 203.

24 - الحمري: مصدر سابق الذكر، ج. 1، 126- 127.

25 - محمد الهادي الجزيري: الشعر هو الكون ذاته، حوار أجراه محمد المحسن على صفحات جريدة "رأي اليوم" بتاريخ 2 أبريل 2015م، المقال متاح على الرابط الرقمي: https://www.raialyoum.com/index.php/%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8

%AA26%D9%88%D9%86%D8%B3%D9%8A-%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%87%D8%A7%D8%AF%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A/C%D8%B2%D9%8A%D8%B1%D9%8A-%D8%A7%D9%84

26 - بوسريف، مص. سابق الذكر، ص. 176.

27 - مي نايف: الخطيئة، والتكفير، والخلاص: الخطاب الشعري عند الشاعر محمد حسيب القاضي دارسة نصية، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، الطبعة الأولى، 2002م، ص. 226.

28 - صلاح بوسريف: مصدر سابق الذكر، ص. 442.

29 - محمد عنيبة الحمري: مصدر سابق الذكر، السفر الثاني، ص. 214.

30 - شكري الماضي: ما بعد البنيوية، حول مفهوم التناص، مجلة المعرفة السورية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 353، 1993م، ص. 99.

31 - الحمري: مصدر سابق الذكر، السفر الأول، ص. 41.



عبد اللطيف الوراري

"هُـويّات" الشعر المغربي الحديث

في الشعر المغربي المعاصر

كانت كتب التاريخ الأدبي بسبب الهامشية الجغرافية، وقبل ذلك لعنة الصاحب بن عباد التي ظلّت تتردّد عبر العصور وتقدّم نتاج المغاربة الأدبي مثل "بضاعتنا رُدّت إلينا"، لا تدخل في حسابها ما كان يكتبه المغاربة من شعر وتُبقيه على الهامش، معتقدة بأنّه نسخة لأثر مشرقيّ أو صدىً بعيد عنه، وهو ما لم يُقيّض لها أن تتعرّف على شخصيّتهم الشعرية الخالصة، وأشواقهم الخاصّة، ممهورةً بسؤال المغرب ومكانه الحضاري والثقافي المتنوّع؛ وبالتالي، لم يُتح للدرس النقدي الحديث أن يتداول إنتاج المغاربة الشعري إلّا بدايةً من المرافعة التاريخيّة للعلّامة عبد الله كنون التي أثارها في الثلاثينيّات من القرن الفائت، وهو يصدع بـ"النبوغ المغربي" في كتابٍ يحمل العنوان نفسه[1].

وإذاً، لقرون طويلة لا تعدم روح الكدّ ومحاولة إثبات الذات، لم يتوانَ شعراء المغرب عن الإبداع في سبل الفكر والأدب، حتى أمكنَ للشعر المغربي الحديث أن يُسْمع صوته ويفرض حضوره بما وسعه الإمكان، فلم يعد النبوغ مُقيماً في تفاصيل التاريخ وشوارده، بل لافتاً وجالباً للإعجاب والمكْرُمة في الربع الأخير القرن العشرين على الأقلّ.

> لم يتوان شعراء المغرب عن الإبداع في سبل الفكر والأدب، حتى أمكن للشعر المغربي الحديث أن يَسْمع صوته، ويفرض حضوره بما وسعه الإمكان، فلم يعد النبوغ مقيماً في تفاصيل التاريخ وشوارده، بل لافتاً وجالباً للإعجاب والمكْرمة، في الربع الأخير القرن العشرين على الأقلّ

1. تاريخانيّة

انتهى الشعر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر إلى حالة جمود؛ إذ صار موضوعه مرتبطاً في الأغلب بموضوعات العلوم والمعارف الأخرى، حتى تحوّل إلى مجرّد نظْم به تُؤدّى العلوم الفقهية واللغوية، ووسيلة لحفظ الشّواهد في معرض علم النحو والبلاغة ورواية المثل السائر، بعد أن صارت "معظم علوم الأدب آلةً لفقه". بل إنّه تحوّل إلى مجرد مطية يركبها الناس للوصول إلى تولية بعض المناصب القضائية والإدارية. وكان شعر المناسبات الدينية والرسمية هو السائد مع ما يغلب عليه من تقليد وإسفاف. إلّا أنّه بدايةً من القرن العشرين، وتحت تأثير الحركة السلفية، أقبل الشعراء المغاربة على النظم في موضوعات تهمّ الدعوة إلى الإصلاح وتحرير الفكر؛ ثُمّ سرعان ما ظهر ثلّة من الشعراء أُطلق عليهم شعراء الشباب الذين تأثّروا بالمدرسة الإحيائية في الشعر عبر ما كان يصلهم، من المشرق العربي، من أعمال شعرائها، ومن كتابات نقدية مصاحبة لطه حسين والرافعي والزيات والعقاد.

لقد خلق شعراء من أمثال القري، وعلال الفاسي، ومحمد المختار السوسي، ومحمد بن إبراهيم الملقب بشاعر الحمراء، وعبد المالك البلغيثي وسواهم، واقعاً جديداً كان إيذاناً بميلاد شعر النهضة في المغرب، وهو شعر يلتقي في صيغته بصيغة المدرسة الإحيائية. ولم يكن هذا الواقع يخلو من صراع بين المجدّدين والمقلّدين، كان يرجح إلى كفّة أنصار التجديد بحكم نشاطهم النقدي ونجاعة تصوُّراتهم في ضوء المفاهيم الجديدة التي آمنوا بها وشرعوا في نشرها وترسيخها، مؤكّدين على أهمية رسالة الشعر ورفضهم التقاليد الشعرية المتكلّسة، وذلك ما يظهر جليّاً من نقود محمد بن العباس القباج، وعبد الله كنون، وعبد الله إبراهيم، وعبد السلام العلوي، وأحمد زياد وعبد العلي الوزاني. وبعد أن تمّ التعرُّف على التيارات الذاتية المجدّدة من قبيل جماعات أبولو والديوان والرابطة القلمية، ولد جيلٌ جديدٌ من الشعراء سرعان ما عمل على خلق حركة شعرية جديدة في موضوعاتها وأساليبها الفنية، وكان من أهمّ أفراده: عبد القادر حسن، وعبد الكريم بن ثابت، ومصطفى المعداوي، وعبد المجيد بنجلون، وعلال بن الهاشمي الفيلالي، والمدني الحمراوي ومحمد الحلوي، على اختلاف مستويات حضورهم ودرجة اقترابهم من المذهب الرومانسي أو الواقعي، وإن أجمعوا على التخلص من تقاليد القدماء ومحاكاتهم، وضرورة التزام الصدق في التجربة والتصوير الفنّي: من الذات إلى الواقع. فكان مفهوم هؤلاء الشعراء للشّعر ووعيهم بوظيفته يتطوّر تحت تأثير التصورات والرؤى المتباينة التي عرفها المغرب، منذ بداية القرن العشرين إلى بداية الستينيات من القرن نفسه، متوتّراً بين هاجس القطيعة وواجب الاستمرارية كما يرى الباحث الأكاديمي أحمد الطريسي أعراب[2].

بيد أنّ الصراع على ميدان الفكر الشعري كان دائماً يتجدّد بتأثير من تقلُّبات المجتمع وأحوال السياسة، مثلما الصراع هذه المرّة بين تيار التجربة الذاتية وتيار الالتزام. وإن كان المشرق العربي لا يزال يشكّل رافداً لا غنى عنه، إلّا أنّنا وجدنا بعضهم من شعراء ونقّاد متأثّراً بالرافد الأوربي، والفرنسي تحديداً، فيذكر نماذجه، ويعقد المقارنات والموازنات بين الأدب العربي والأدب الأجنبي، وهو ما أغنى النقاش النقدي وساعد الشعراء على تلمُّس سُبلٍ جديدة في الإبداع الشعري.

بعد استقلال المغرب، وابتداءً من ستينيّات القرن العشرين، توجّهت القصيدة المغربية بضفافها خارج التيارين المحافظ والرومانسي الذين كان يتلقّفهما جمهور الشعر، متأثرة بحركة الشعر الحر التي انطلقت من أرض العراق مع الثالوث الريادي: بدر شاكر السياب، نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي، وذاعت في أكثر البلاد العربية بفضل

ابتداءً من ستينيّات القرن العشرين، توجّهت القصيدة المغربية بضفافها خارج التيارين المحافظ والرومانسي الذين كان يتلقّفهما جمهور الشعر، متأثرة بحركة الشعر الحر التي انطلقت من أرض العراق

ابتداءً من السبعينيات، ظهر جيل من الشعراء لم تُغْرهم حبائل السلطة، بل قدموا من تجارب جديدة تولّدت عن وعيٍ فكري وإيديولوجي أكثر منه آنيّ وعابر

المجلات الأدبية والمجاميع الشعرية التي كانت تنتظم في الصدور. كان معظم ممثّلي هذه القصيدة من الشباب المغربي الذي نال حظّاً من الثقافة والتعليم الجامعي، بما فيه الذي تلقّته حتى من جامعات بغداد ودمشق والقاهرة، وهو ما كان يعني صلتهم المباشرة بمناخ تلك الحركة وزخمها العاطفي والفكري، من أمثال أحمد المجاطي، ومحمد السرغيني، ومحمد الخمار الكنوني، ومحمد الميموني، وعبد الكريم الطبال، وأحمد الجوماري وعبد الرفيع جواهري. وإذا كان أكثر هؤلاء قد كتب في أول عهده القصيدة العمودية مترسّماً خطى سالفيهم، أو زاوج بينها وبين قصيدة التفعيلة، إلّا أنّه سرعان ما اختار أسلوب القصيدة الحرة، لعقود تالية. وبناءً عليه، لا نذهب مع آخرين في رأيهم بأنّه كانت هناك قطيعة بين فترتي تحديث الشعر المغربي، أي ما قبل الاستقلال وما بعده، بل هي بالأحرى تُجسّد موجاتٍ من زخم التجديد والرغبة في مسايرته تبعاً لرؤى الشعراء وحساسيّات ذواتهم وعصرهم الذي كانوا يعبرونه.

في الوقت الذي كانت تحصد فيه قصيدة الشعر الحر النجاح وتتطوّر بشكل متنامٍ على يد شعراء ملكوا الموهبة والخبرة بأدوات الشعر وعاركوا مضايقه، بقدرما كانت تُوسّع دائرة تلقّيها تباعاً، كانت قصيدة الشعر العمودي تفقد تدريجيّاً حلبة القول الشعري الأولى، وتنحدر إلى طريق مسدود بعدما غلبت عليها النزعة "المناسباتية" الفجّة التي جلبت عليها أدعياء الشعر وناظميه بلا طائل، فبدت خلواً من التجويد الفنّي وصدق التعبير وحرارته. عشرات الشعراء النظّامين الذين تهافتوا على القصيدة العمودية وتصنّعوها في مناسبات آنية لم يعد يذكرهم أحدٌ، لكن صنيعهم حُسِم لصالح الشعراء المحدثين الذين بادروا إلى التجديد من الأوّل. بل وجدنا بعض الشعراء المشهود لهم بامتلاك الباع والناصية، قد ضعف إنتاجهم وغلبت عليه كلفة التصنّع بسبب تلك النزعة، بمن فيهم إدريس الجاي نفسه.



وابتداءً من السبعينيات، ظهر جيل من الشعراء لم تُغْرهم حبائل السلطة، بل قدموا من تجارب جديدة تولّدت عن وعي فكري وإيديولوجي أكثر منه آنيّ وعابر. من أولئك من بقي منتصراً لنهجه التحرّري في الالتزام بقضايا المجتمع المغربي الذي كان يمرّ بفترة عصيبة بعد اشتداد سنوات الرصاص، بمن فيهم محمد الوديع الأسفي محمد الحبيب الفرقاني. وفي المقابل، كان آخرون من أمثال: إدريس الملياني، ومحمد الشيخي، وعبد الله راجع، ومحمد الأشعري، ومحمد بنطلحة، وأحمد بنميمون، وعلال الحجام، وأحمد بلحاج آية وارهام، وعبد الرحمن بوعلي، ورشيد المومني والمهدي أخريف، لم يُنْسِهم غرام الإيديولوجيا، أن يواصلوا مشروع تحديث شكل القصيدة التفعيلية ولغتها، والانفتاح على المدونة الشعرية الحداثيّة؛ بل سعى بعضهم إلى

مفهوم جديد للكتابة الشعرية عبر مشاريع "القصيدة الكاليغرافية" التي تنبني على التنوُّع السيميائي للخطّ، وتبئير علامات الترقيم وتنويع الأشكال البصرية مثلما في نصوص محمد بنيس، وبنسالم حميش وأحمد بلبداوي. ومن شعراء هذا الجيل من أخلص في وعيه الشعري، تحت الدعوة إلى أدب إسلامي، لتيّار بدا نابعاً بطبيعته من نزوعات الفكر الإيماني والصوفي، إذ يهتمّ بهموم الأمة ويستسلهم تراثها الإسلامي المضيء للجواب على أسئلة جمالية وفكرية بدت لهم مؤرقة وصادمة. وكان أغلب شعراء هذه التجربة ينحدرون من مدينة وجدة شرق المغرب، وأهمّهم: حسن الأمراني، ومحمد بنعمارة، وفريد الأنصاري، ومحمد المنتصر الريسوني ومحمد علي الرباوي. ولعلّ من أهمّ خصائص قصائدهم، عدا التزامها نظام الشطرين أو المزاوجة بينه وبين نظام التفعيلة، أنّها تستند على تصوُّرٍ قيمي وأخلاقي شامل ينبع من ثقافة إسلامية، واعية ومتسامحة ومعتدلة ومتوازنة بين ما هو ذاتي وجماعي، وما هو دنيوي وأخروي. كما تتميّز بسمات فنية وجمالية تعتمد المشابهة والترميز والإيحاء بدون أنْ تسفّ إلى التهويم والضبابية والغموض، وتحتشد بأسماء الأعلام والأماكن والأقنعة والرموز العربية والإسلامية.

2. حساسيّات جديدة، أو الانقطاع الجمالي داخل السيرورة

في بحر الثمانينيات، بدا الشعر المغربي يتململ عن مكانه، ويولّي وجهه شطر المغامرة. فأغلب شعراء هذا العقد كان له اطلاع على الشعر العالمي بلغاته الأصلية (الفرنسية، الإسبانية والإنجليزية)، وترعرع في ظل خيبات الاستقلال السياسي، يواجه العالم بـ"عراء إيديولوجي" ولا يحسّ بفداحة ما حوله، متحرّراً من قيود والتزامات المرحلة السابقة. فوجد نفسه أمام اختيارين كتابيين: اختيار أفقي يتمثّل في النزوع إلى اليومي والبسيط الذي يرتوي من معين المعرفة والتجربة، واختيار عمودي يرتقي بالقصيدة إلى ملكوت الرؤيا والرمز والتصوُّف. وكلاهما تنفّس في فضاء قصيدة النثر حيث إيقاع الذّات، والاحتفاء باليومي، والاعتناء بالبناء السردي والشذري، في حِلٍّ من كل إيديولوجيا وشِعاريّة. ومن جملة هؤلاء، نذكر: حسن نجمي، وأحمد برَكات، وإدريس عيسى، ومبارك وساط، وصلاح بوسريف، ومحمد بودويك، ووفاء العمراني، ومحمد الصابر، ومحمد بوجبيري، ومحمد عرش، ومحمد عزيز الحصيني، وعبد السلام الموساوي، وثريا ماجدولين، ونجيب خداري، ومحمد الشركي، وعزيز الحاكم، وعبد القادر وساط والزهرة المنصوري.

وما إن دلفنا إلى التسعينيات حتى تمّ تعزيز الخيار الثمانيني الذي يعطي الأسبقيّة للبناء على المعنى، وللجمالية على الشِّعارية؛ بل وجدنا الشعراء من أجيال سابقة تساهم في إثرائه باعتباره "خارطة طريق" للشعر المغربي ومستقبله.

فقد أخذت تظهر إلى الوجود كوكبة من الشعراء الجدد الذين توزّع نتاجهم بين الألفيّتين، بل إنّهم انفرطوا عن كلّ عقد، وزادوا لكثرتهم وتنوّع أساليبهم في الكتابة وتدبُّر إوالياتها عن أيّما حد، وهو ما كان إيذاناً بميلاد تجربة شعرية جديدة بما تحفل به من تعدُّد مثمر وحياة خصيبة وواعدة، وما تكشف عنه من غنى المتن الشعري كمّاً ونوعاً، وتنوّع منتجيه من كلّ أعمار الكتابة عبر رؤاها الحسية والوجودية والميتافيزيقية.

ولهذا، يستعصي أن نجمع أفرادها داخل جيلٍ أو نحجرهم على تصنيف عقدي كما كان جارياً من قبل، كأن نقول جيل التسعينات أو جيل الألفية الجديدة؛ فقد تفجّر ما

في بحر الثمانينيات، بدا الشعر المغربي يتململ عن مكانه، ويولّي وجهه شطر المغامرة. فأغلب شعراء هذا العقد كان له اطلاع على الشعر العالمي بلغاته الأصلية (الفرنسية، الإسبانية والإنجليزية)، وترعرع في ظل خيبات الاستقلال السياسي، يواجه العالم بعراء إيديولوجي ولا يحسّ بفداحة ما حوله، متحرّراً من قيود والتزامات المرحلة السابقة


12
Culture
www.alquds.co.uk

الناقد بنعيسى بوحمالة: القصيدة اليوم تحولت إلى ساحة حرب جمالية

بات يُصطلح عليه بـ(الحساسية الجديدة) بالنظر إلى ما خلقته من جماليّاتٍ كتابيّة مغايرة عكست فهماً جديداً لآليّات تدبُّر الكيان الشعري، مما يمكن للمُهتمّ أن يتتبّعه في دواويـن شعرائها، التي شرعت في الظهور منذ عقد التسعينات من القرن العشرين. وهذه التجربة لم تكن لتجبَّ ما سبقها، بل هي تراكم لتجارب متتالية في سيرورة تحديث القصيدة المغربية الحديثة.

وتظهر لنا قصيدة الحساسية الجديدة مغايرةً وحبلى بالانعطافات التي تحفز شعراءها على التحرّك الدائم في جسد التجربة وأخاديدها، لا يرهنون ذواتهم لإيديولوجيا أو ينضوون تحت يافطة بارزة، وهو ما يعني صعود رؤى واجتراحات جمالية جديدة بالفعل. إنّها تكشف عن كونها كتابةً عن اختلاف في تشكُّلات الرؤية الإبداعية، أو في تصوُّرها لأفق الكتابة الشعرية بسبب اقتراحات شعرائها النصية والجمالية، وما صارت إليه رؤاهم المختلفة إلى الذوات والأشياء؛ من الرؤيا التي تُعنى باكتشاف العالم ومواجهته، إلى الموقف المباشر الصادم من السياسة والأخلاق والقيم. فقد كان معظم هؤلاء الشعراء من خرّيجي الجامعة الذين تلقفوا حلقة «تيل كيل» النقدية الفرنسية، وأساسًا فكرة موت المؤلف، وتأثروا بآراء فوكو وليوتار وديريدا حول معتنق ما بعد الحداثة، وفوكوياما وهيتنغتون حول نهاية التاريخ وصراع الحضارات، وشذرات الرومي وسيوران وأنداد فرناندو بيسوا وغيرهم، متطلّعين إلى أفق جديد لم تستقرّ غيومه الملبدة بعد سقوط جدار برلين وانهيار الاتحاد السوفياتي، وما أعقبه من سيادة شريعة اقتصاد السوق وابتكار الطرق السيارة لتدفق المعلومات. "... في كنف هذا الزلزال العاتي، المادي والرمزي، ستتقوض الأساطير الجمعية لفائدة أسطورة الشاعر الشخصية وتتحول القصيدة، بالتبعية، إلى ساحة حرب جمالية تذود في نصيتها الذات الشاعرة عن غنائمها الضئيلة أو ترثي خساراتها الصغيرة، لا فرق، مما يستقيم معه الحديث، والحالة هذه، عن ذوات شاعرة معزولة.. عن توضعات ومصائر شخصية ضيقة أكثر منها أوطاناً أو عوالم متراحبة" [3].

3. جماليّات مغايرة ضمن وعي انقلابيّ في الكتابة وعبرها

وإذ نطالع نصوص هذه الحساسية منذ بواكير تسعينيات القرن الماضي وإلى اليوم، لوجدنا أن الشعراء لا يكتبون بسويّة واحدة، ولا يجمع بينهم فهْمٌ محدّدٌ للعمل الشعري، لكن ثمّة سمات معينة، لعل أبرزها عزوفهم عن المعضلات الكبرى والهواجس التاريخية والسياسية، والانهمام بالذات في صوتها الخافت، وهي تواجه بهشاشتها وتصدّعها العالم والمجهول. هناك الذات فقط. الذات المتصدّعة التي تشي بعزلتها وبالوله لحزنها الدقيق، وقد ولّتْ ظهرها لتلك المعضلات التي بدت بلا جدوى، وعكفت بدلاً عن ذلك، على ما يعجّ به اليومي والعابر والهامشيّ والخاص من تباريح وتناقضات وتفاصيل وإيحاءات، مرتفعةً بانفعالاتها واستيهاماتها وعلاقاتها وحيواتها إلى مستوى شخصنة مُتخيّلها الشعري. ومن هنا، استأثر الأنا الشعري الفضاء التخاطبي والتلفظي للقصيدة التي انفتحت على مفردات الخطاب الصوفي والشذري، كما انفتحت على تفاصيل الحياة اليومية، وعلى اللغات الذرائعية التي يتيحها الإعلام والإشهار والأغنية والسينما والسياسة والعبارات المسكوكة.

وهذا ما ترتّب عليه:

• إعادة النظر في مستويات تشكُّل دوالّ الكتابة الشعرية الجديدة بأضلاعها البلّورية، وذلك في سياق الإقبال على قصيدة النثر والانتساب لها؛ وهو ما تجلّى في:

- النزوع المستمرّ إلى بساطة القول الشعري.

- الانفتاح على السرد وجماليّاته البانية.

- الاعتناء بكتابة الشظايا وأسلوبها فقراتها الشذري.

• إدخال اللغة الشعرية في شبكة علائق معجمية ونظمية وتخييلية غير مألوفة راحت تقلب نظم بناء الدلالة وطرائق شعرنتها.

• المزج بين الوزني والنثري في بناء المعمار الإيقاعي للنص، بقدر التفكير في الصفحة الشعرية داخل مكوناتها عبر الاشتغال على الدالّ واللعب به أو التسلّي معه، أيقونيّاً وعلاماتيّاً.

• الاهتمام بهوامش الجسد الأنثوي وفّض مسمياته المختلفة من خلال رؤيات متنوّعة ودالّة، وداخل صيغ أسلوبية تراوح بين الرومانسي والإشراقي والسوريالي.

ولقد صار بعض هذه الخصوصيات أكثر بروزاً، بعد أن كان متوارياً خلف أساليب الرمز والتجريد، وبعضها الآخر مثّل إضافات نوعية لما تمّ تدشينه سابقاً، ولاسيما مع شعراء الثمانينيات، فيما هناك خصوصيّات لا تزال رهن مُتخيَّلٍ محفوز يرتفع إلى ما يمليه عليه الدالّ الشعري في وضعيّاته الجديدة.

والأطرف في الأمر أن هذه الحساسية تظهر ممتدّةً بصمت، وأوسع من أن تتأطّر داخل مفهوم مغلق ونهائي مثل مفهوم الجيل، أو تحجبها المعاصرة، فما فتئت تكشف عن أثر التغيُّر الذي يحدث باستمرار. ومن ثمّ، علينا أن نلتقطها ونسائلها بصيغة الجمع لا المفرد بشكل يسمح لنا باكتشاف الزمن الكثيف للشعر المغربي. إنّ الارتباط بعامل الزمن لا يعني لنا من قيمة إلّا بمدى قيمة الأشخاص المتحرّكين داخله، ودرجة حضورهم فيه.

ومن المُهمّ – هنا- أن نشير إلى أمرين رئيسين:

1. أننا ننظر إلى الحساسية الجديدة باعتبار ما تُضيفه إلى منجز الشعرية المغربية؛ لأنه هناك – في المقابل- ارتـدادات ما تتمثل في عودة مظاهر التقليدانية وتقريظ المنحى الإنشادي والمـرددات المسكوكة للقصيدة.

2. يساء فهم عبارة (الحساسية الجديدة)، وقد تبدو مهينة لدى البعض، لأنهم يعتقدون أن هذا التوصيف يتضمن إلغاءً أو تشويشًا على "الشعر كما كتبه السلف" قديمه وحديثه. لا شك في أن هناك تجديدًا في الكتابة الشعرية منذ بدايات التسعينيات، ولا ينحصر هذا التجديد في مجلة أو في جماعة أو في أفراد ملهمين من أرض دون غيرها. فقد استفاد ممثّلو الحساسية الجديدة من أسلافهم الذين كان بعضهم لامعًا وغير متوقع، وأنا مصرٌّ على التنويع بهم. كما استفادوا من أسلاف أقل شهرةً وتجديدًا غير أنّهم ساهموا بدورهم في التعريف بالشعر والانتصار له في زمنهم. بل الأخطر في الأمر، والأكثر دلالةً بحقّ، هو أن تجد من الأسلاف من لا يزال قادرًا على التجدد باستمرار، وهو ما كان يمثّل عامل تحفيز حقيقي لـ"حساسية جديدة" ما كانت لترسخ لولا استبصارهم وتسامحهم ونفاذ رؤيتهم.

إذا ألمحنا إلى أنّ هذه التجربة يقرب عمرها الرمزي نحو العقدين، فهذا مما يقوّي الاعتقاد بأنّ ملامح حساسيّتها الفنية لا تـزال غير مكتملة؛ فهي تتدفّق باستمرار، وتقف على ميدان إثبات ذاتها في مواجهة هيمنة السلط والكليشيهات التي تراوح في ميدانها وتنسجم مع ماضيها الخاص. إنّ ثمّة عسفاً يقع على كاهل التجربة لأسباب غاية في التعقيد؛ فقياساً إلى حركة الشعر الحديث التي بدأت بعد استقلال المغرب، وما رافقها من اهتمام وسجال مُطّردين، لم يتوفر للتجربة الجديدة حركة نقدية موازية وقادرة على تفهُّم طبيعة التجربة ومغامراتها، بما لها وما عليها في آن. إنها تحتاج راهنًا إلى براديغم جديد بوصفه تمثُّلًا إجرائيًّا يسعفنا في تحديد هويّاتها الكتابية وما أضافته على ضوء الملموس وممكناته ووعي شعرائها به؛ وذلك على غرار ما أتيح للنقود المؤسسة داخل تاريخ الشعرية المغربية الحديثة، مثل إبدال التأسيس الذي فتحه رعيل

ولقد صار بعض هذه الخصوصيات أكثر بروزاً، بعد أن كان متوارياً خلف أساليب الرمز والتجريد، وبعضها الآخر مثّل إضافات نوعية لما تمّ تدشينه سابقاً، ولاسيما مع شعراء الثمانينيات

الشعراء الرواد، وقد دلّتْ عليه أطروحة محمد بنيس المعنونة بـ(ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب)؛ وإبدال التجريب الذي انخرط فيه شعراء السبعينيات، وقد دلّت عليه أطروحة عبد الله راجع المعنونة بـ(القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد)، ثم ما كتبه نقّادٌ آخرون مثل بنعيسى بوحمالة وصلاح بوسريف وخالد بلقاسم وأحمد هاشم الريسوني وحورية الخمليشي ويحيى عمارة وغيرهم، داخل ما يمكن أن ننعته بإبدال المغايرة والاختلاف الذي انتصر لنصّية الشعر وأوضاعه الكتابية".

4.«هويّات».. متعايشة أم متصارعة ؟

يساعدنا بحث المسالك والعلامات والتجليات التي ارتبطت بتحوُّلات الشعر المغربي الحديث، أي ما يسمى بـ"الإبستيمي" في قاموس ميشال فوكو، على تبيُّن "أجيال" هذا الشعر التي تكشف لنا بمصطلحات الهوية وتكوُّنها ما يلي:

- شعر بلاغة التقليد التي ينتمي إلى الحركة الكلاسيكية الجديدة التي وجدت الصيغة الشعرية المتقنة في الشعر القديم وفي جمالياته الكبرى، وكان القاسم المشترك بين شعرائها هو الوقوف في وجه المستعمر بشكل صريح، واستحضار الماضي المجيد لإدانة الحاضر.

- شعر بلاغة التأسيسات التي عنت بالشكل الجديد، وأوجدت صيغًا جديدة ومفترضة للتعبير عن الواقع السياسي والاجتماعي عبر سياسات الالتزام، إذ قامت في تحديثها للمضمون الشعري على الإيديولوجيا العلمانية سواء في نقدها للواقع الذي كان مخيِّبًا للآمال بعد هزيمة 1967 داخل نزوعها القومي، أو في خضم القداعيات المدمرة لما عُرِف بـ(سنوات الرصاص).

- شعر بلاغة المغايرة والاختلاف التي قطعت مع الماضي ومع التوظيف الشعاري- الإيديولوجي للشعر، إذ أصبحت مطالب قصيدة النثر والشعر الصوفي أو المبادرات التجريبية التي اهتمّت بصيغ الكتابة الشعرية جزءاً لا يتجزأ من المجهود العام لهذه البلاغة الخاصّة.

- شعر الحساسية الجديدة التي شوّشت على "الهوية الجِيْلية"، لأن من مشترطات أي جيل كان ليس فقط تقارب أعمار شعرائه ونهلهم من تجربة تاريخية معينة وخضوعهم لتربية ثقافية متجانسة؛ بل توافر بعض المواصفات الشكلية، لكن الحاسمة، التي تلحم أكثر وحدة المجموعة وتسند انتماءها إلى مدار شعري مخصوص، وهو ما لا يتوافر في نصوص الحساسية التي جمعت تحتها أمشاجًا من مشارب شتى، إلا أنها مع ذلك عززت الخيار التحديثي الذي أطلقه جيل الثمانينيات إلى غير رجعة، ولاسيما داخل مقترحات قصيدة النثر التي اكتسبت شرعيّتها إبداعيًا أكثر من ذي قبل. وفي العموم، فهي تجربة جديدة لم تكن لتجبَّ ما سبقها، بل هي تراكم لتجارب متتالية في سيرورة تحديث القصيدة المغربية الحديثة.

وأخيراً، لا يُفهم من هذا المسار الذي يكشف عن منعطفات الهويّة الشعرية أن ثمّة قطائع، بل هي بالأحرى تجارب متصلة ضمن سيرورة معقدة وكثيفة لا تتماشى ونظام الخطية والتتابع دائمًا. وكما قال إدوار سعيد، فإن "الماضي ليس مجموعة ولادات وأنساب، وأنّ الزمن لا يتحرك مثل الساعة، في لحظات منفصلة". فكل جيل، بل كل شاعر داخل الجيل هو غير منفصل في هذا السياق عن شرطه وأوضاع وجوده، وبالتالي تعيش تلك الهوية بصيغة الجمع، من جيل إلى جيل، ومن شاعر إلى شاعر، حالات صراع كما تدلُّ على ذلك كثيرٌ من التجارب الرائدة لشعراء أساسيين من أمثال: أحمد المجاطي، ومحمد السرغيني، وعبد الكريم الطبال، ومالكة العاصمي، وعبد الله راجع، ومحمد بنيس، ومحمد بنطلحة، ومحمد علي الرباوي، وأحمد بلحاج آيت وارهـام، وإدريـس عيسى، وصلاح بوسريف، ومحمد الشركي، وأحمد بركات، ومبارك وساط، وحسن نجمي، وثريا ماجدولين، ونور الدين الزويتني.



ولأن، فإنّ الهوية المتعددة التي تدلُّ على الصراع والتجاذبات وأشكال البحث عن غير المكتمل هو ما يعطي للشعر المغربي قوّته وحضوره المتجدِّد في كل الأزمنة.

1 - يضاف إلى ذلك، أننا نجد عند قدمائنا إعراضًا شبه تام عن الشعر المغربي فيما ألفوه في باب البلاغة، والنقد، والشروح الأدبية والمختارات الشعرية، وكأن هذا الشعر المغربي لم يكن في رأيهم يصلح للاستشهاد أو التمثيل في باب التآليف البلاغية والنقدية، حتى أن أبا العباس الجراوي الجراوي (528-609 هـ/ 1134-1212 م) نفسه لم يورد شيئًا من شعر الشعراء المغاربة في حماسته المعروفة بـ"مختصر كتاب صفوة الأدب ونخبة ديوان العرب". وليس غريبا بعد كل ذلك أن يضيع شعر شاعرنا أبو العباس على جودته وكثرته، وأن نفتقد ترجمته رغم شهرته التي طبقت الآفاق في ما ذكره ابن خلكان في "وفيات الأعيان".

2 - أحمد الطريسي أعراب، الشعر المغربي الحديث والمعاصر بين مفهومي الاستمرارية والقطيعة، مجلة دعوة الحق، السنة السابعة والثلاثون، العدد 303، الرباط، 1994.

3 - من حوار مع الناقد بنعيسى بوحمالة: "القصيدة اليوم تحولت إلى ساحة حرب جمالية"، صحيفة القدس العربي، السنة السادسة والعشرون - العدد 8008 السبت 7 شباط/ فبراير 2015، ص12.

4 - صلاح بوسريف، فخاخ المعنى. قراءات في الشعر المغربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2000. خالد بلقاسم، الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، 2007. يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2006. عبد اللطيف الوراري، في راهن الشعر المغربي، من الجيل إلى الحساسية، منشورات دار التوحيدي، الرباط، 2014. إبراهيم الحجري، آفاق التجريب وتحولات المعنى في القصيدة المغربية الراهنة: قراءات في نماذج من الشعر المغربي، مطبعة دار المناهل، منشورات وزارة الثقافة، 2006. يحيى عمارة، الشعر المغربي المعاصر: قضايا وتجارب، منشورات مقاربات، فاس، 2016. أحمد هاشم الريسوني، الشعر العربي المعاصر بالمغرب: جدلية الاختلاف والائتلاف، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2012. محمد علوط، شعرية القصيدة المغربية الحديثة. التأسيسات الجمالية: مقاربة بويطيقية لتجربة الشاعر محمد بنطلحة، مؤسسة نادي الكتاب، فاس، 2016. محمد المسعودي، في فنون الشعر وشجونه: قراءات في القصيدة المغربية المعاصرة، منشورات سليكي أخوين، طنجة، 2016. محمد بودويك، ناده بما يشتهي ناده كما تشتهي! في ضيافة الشعر المغربي المعاصر، منشورات بيت الشعر في المغرب، الرباط، 2015. عبد السلام المساوي، وللمتلقي واسع التأويل: قراءات في الشعر المغربي المعاصر، منشورات بيت الشعر في المغرب، الرباط، 2016. حسن مخافي، القصيدة المغربية الحديثة: سؤال الخصوصية ومظاهر التعدد، منشورات بيت الشعر في المغرب، الرباط، 2016.



احسايـن بنزبير

فـي البحـث عـن قساطل القصيدة



أخدود القصيدة مع"جاك رانسيير" و"فليب بيك"

أخدود القصيدة آخر كتاب للفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك رانسيير Jacques Rancière في مصاحبة الشاعر الفرنسي فليب بيك Philippe Beck في مسيرته الشعرية والفكرية. والكتاب رأى النور في شهر مارس من سنة 2016. إنه امتداد لسنوات من الحوار بين هذين المعلمتين العميقتين في متن الفلسفة والشعر وجماليات الكتابة من القرن السادس عشر إلى يومنا هذا. حوار على الطريقة السقراطية؛ لكن بشكل طازج حيث الخطاب يصير مبنيا للمجهول. من يخاطب من؟ أين مكانة جاك رانسيير في الكتاب ذاته؟ أين صوت فليب بيك أيضا في الكتاب؟

الأخـدود، هنا، كتاب يفكر في موسيقى القصيدة التي تسكن قصائد فليب بيك. الأخدود يتقصى أيضا الشعر الذي يطل من نافذة شليغل، شيلر وهيغل. حيث الفلسفة تحاول تفكير القصيدة عند فليب بيك. خصوصا لما يكون الشاعر فيلسوفا ومنظرا لشعرية مقبلة ومعقدة إلى حد الوضوح المنقب.

في بداية الكتاب، قسم موسوم بتحذير من طرف جاك رانسيير. حيث يضيء فيه شيئا مهما. حيث يقول إن القارئ لن يجد هنا نظرية عامة للشعر التي من الممكن تطبيقها على شاعر خاص/خصوصي (ص:7). ثم ليضيف، دائما بصدد إنارة عين القارئ، قائلا بأن: "كلمة شعر بالنسبة ليتعين/ تشير إلى مفصل/عقدة بين ممارسة ما للسان وهيأة/مجاز الفكر (ص:7). يتعلق الأمر دائما بالحوار على طريقة آخر موضة يونانية: أعني طريقا أوبراديكية تنتهي في جبة أفلاطون أو سقراط من أجل الحوار العارفالعالم (بتكسير اللام).

إن هذا الكتاب امتداد لمحاورات "سوريزي" Cerisy الشهير. حيث جاك رانسيير كان حاضرا في نقاش فليب بيك في شعريته المتفردة. إننا أمام مخين فكريين. واحد في الفلسفة والآخر في أخدود القصيدة. حسب جاك رانسيير، فليب بيك لا يمارس الشعر كحلاق يمارس الحلاقة؛ بل لأنه من صنف الشعراء الذين يضعون صنيعهم/ عملهم كإنجاز لماهية/ كنه ما للشعر، ولأنه أيضا يتحمل وضعة/ حالة الشاعر، ثم يتحمل أيضا مشروعا شعريا متعلقا/ مربوطا بالوعي بمهمة/ مأمورية الشعر الذي ينجزه فليب بيك. هذا الأخير، حسب جاك رانسيير استطاع بتفرد وذكاء أن يعيد كتابة إرث ثقافي ضارب في عمق التاريخ الشعري والفلسفي.

فليب بيك يقول لنا طواعية بأن الشعر مسألة مضحكة، ومسبك، وآلة بخار، ومنشف غسالة وأدوات أخرى نثرية. وهنا الفيلسوف يحفر أكثر في قصائد فليب بيك حتى تنبلج من كوة ما فكرة نثر العالم! المسألة تضحى عميقة

دائما في الفصل المتعلق بالمسار المقذوف للشعر نحو القصيدة، نقرأ بأن فليب بيك يقول لنا طواعية بأن الشعر مسألة مضحكة، ومسبك، وآلة بخار، ومنشف غسالة وأدوات أخرى نثرية (ص:22). وهنا الفيلسوف يحفر أكثر في قصائد فليب بيك حتى تنبلج من كوة ما فكرة "نثر العالم"! المسألة تضحى عميقة. لأن الشعر، مهما حصل، يتخلله النثر. ولكن، ليس أي نثر. حيث لهذا الأخير حيز مهم في مهمة فليب بيك الشعرية. لذلك وجب التمحيص للقبض على شيء ما. لأن سؤال النثر، برأي الكاتب/ الفيلسوف، يتموقع في الانزياح الموجود بين النثر كنمط للكلام، ثم النثر الذي ندركه كصنف إعلاني للحقبة وفيها.

ثم، في كوريغرافيا القصيدة عند فليب بيك، نستنتج أن "النثر جائز، غير أنه غير موجود من جهة أخرى"= "النثر غير جائز، غير أنه موجود من جهة أخرى". أمام كذا تنقيبات، القارئ يتزلج فوق نثر الكتاب الفكري.

حين نقرأ دواوين فليب بيك وأخدود القصيدة لجاك رانسيير، نستحم في غيمة فكر ثم نتعقب المد والجزر في أشكال كتابة مشفوعة بنوفاليس وملازميه وآخرين. هذا الكتاب عربون الحوار لتذويب ما فضل من وجه الحقبة.

الشاعر فليب بيك بين "إيدونا وبراغا"

عن دار النشر الفرنسية جوزي كورتي José Corti، صدر مؤخرا كتابا للشاعر الفرنسي فليب بيك Philippe Beck موسوما بإيدونا وبراغا. كتاب في الفتوة وشيبية اللغة أو اللسان. كتاب فيه الكثير من المكر وثقب النظر: الشاعر يرمي بنا في عالم يجمع بين الحكاية عبر شخصيات، ربما مبنية للمجهول، ثم غنى النثر في هذا الكتاب الفني عبر فتوة شعرية تمارس الفكر بين إيدونا وبراغا Iduna et Braga. في الغلاف الرابع، فليب بيك يمهد لنا حيزا للدخول في كتابه الماكر كما قلنا سابقا. حسنا. إنه كتاب يدعو إلى الحاجة في الشعر حتى لا نقول القصيدة. الشاعر فليب بيك من القلائل في المشهد المعاصر الذي يرسم ويحفر ويعمق ويقلق ويحلل ويصف حالة البيت الشعري. البيت الشعري مستقبل معقد ليكون المستقبل ذاته. تقليد مفتوح على ثقافة واسعة. لم يكن فليب بيك قط متشائما حول مآل الشعر. لا يبكي وهو يكتب. لا يتراجع ويكتب. لذلك الفتوة تصير قرص فتوة بين وشاح نوفاليس ورامبو المارد وفاتح علي خان ومرجعيات أخرى. ظلال كثيرة قلما نعرفها، تسكن ثنايا الكتاب. تعبر بين سطوره. تتكلف بالوصف عبر صوت فليب بيك. دائما.

جنة عدن مساحة توازن بين آلهة وبشر يطمحون في طفولة ما: الدنو من القصيدة ومساءلة نثر العالم. شيخوخة لسان ما!

إيدونا Iduna التي تشكّل مركز الكتاب وعموده الفقري. من تكون إيدونا؟ ما محلها من الإعراب في طيات الفتوة حتى لا نقول الطفولة؟ قراءة هذا الكتاب تتطلب مخا يقظا لا ينام؟ مع فليب بيك، نقرأ كي نستيقظ. كل إصدارات هذا الشاعر، تجرنا إلى التطلع والمغامرة خارج السياق. أي أن نعيد القراءة ونبحث عما تتضمنه كتبه النثرية ودواوينه ودراساته. إنه الشاعر الذي يحرج الفلاسفة، بكل صراحة مقلقة. لأن الزمن يمر، لكن المفارقة تبقى/ تدوم.

فلنعد إلى إيدونا: إنها القوة الفتية بامتياز تنظر وتراقب



الآلهة التي تشيخ. هي زوجة براغا النثر Braga la PROSE الذي في الكتاب يمشي بخطوات مختلق الشعر وملفقه في نفس الآن. وإيدونا هي القصيدة الفتية التي تفضل أكل تفاحة الفتوة على تتبع خطوات زوجها النثرية التي تمتح من الشعر. إنها الزوجة التي تشفي/ تعافي النثر من الـذي يهتم بالشعر بشكل مصاب بالعرج. وهنا بالذات تكمن أهمية كتاب فليب بيك الذي يحير القارئ. كتاب يدعو شخصيات مبنية للمجهول حتى يشيد فقراته الواحدة تلو الأخرى. مبنية للمجهول لأنها لا شخصيات أو شخوص تسرد كما العادة، بل كتل فكرية تفكر القصيدة والبيت الشعري واللغة المفكرة. كل ذلك بحس بيكي BECKIEN.

فليب بيك لا يومن بموت الشعر بل يدافع على فكرته حول القصيدة والبيت الشعري

من وشاح نوفاليس كمتتالية موسيقية، يدعونا الشاعر إلى تأمل الفتوة التي يقدمها لنا فليب بيك (ص:36) كالتالي: تدبير، كثافة، بداية، ابتكار، لوازم، إباء، مغامرة أو مجازفة، حرفة بدون مهنة، طاقة، استمرار أو حب صعب. كل هذه التصنيفات التي يفسرها الشاعر في كتابه، تفتح أفقا طازجا يحاول خلق جسد مكتوب في فتوة مالحة.

في كل فصول الكتاب، هناك جهد عميق حيث ثقافة فليب بيك الواسعة تسافر بنا دون ظلال ثقيلة الظل! ثم إيدونا تموسق إيقاع الكتاب. كل السر يوجد في علاقة الكاتب بالشعر. علاقة جد معقدة. لأن فليب بيك لا يومن بموت الشعر بل يدافع على فكرته حول القصيدة والبيت الشعري. سياسة تفلسف العلاقة. من أرسطو إلى إيمرسون. من رافيل إلى مارسيل جوس. من جاكلين ريسيه إلى الفهد الشعري. عوالم فتية دائما لكن عبر لسان فليب بيك من طبيعة الحال. هو الذي يقترح في كتابه القدرة على الاحتفال بكثافة لم يكشف عنها قط. ثم أن نكتب كمتشدقين ما تم التعبير عنه سابقا. ويضيف بأن تحفيز الفتوة يحلم بالملح دون القيام بحمار القصيدة. والبشرة الشائعة/ السائدة لم ترتجف تحت الشمس المسننة/ المقطعة".

البحث عـلى/ في الفتوة يعني أن نكون يقظين في عالم يدعو أكثر فأكثر إلى الحيطة. ثم الإنصات بذكاء كي لا نسقط في شيخوخة شائعة. ما علينا إلا أن ننظر في منشورات أدبية أو فلسفية حتى نصاب بالدوخة. تشابه مفرط حتى أن اللسان صار واحـدا. عوض التعدد. استنتاج وليس حكم قيمة.

في هذا الكتاب، فليب بيك يفرق بين صنفين من القراء: القارئ الذي لا يجرؤ على التمييز والتبين؛ لأنه ينصت فقط. ثم آخرون يفكروك كشاعر. ثم يمدون لك يدهم. الفرق عميق. ثم إنه حقيقي. الفتوة حسب فليب بيك هي خطوات إيدونا ضد خطوات زوجها براغا النثرية. لاحظوا هذا التوتر الذي يخلق قلقا في عوالم فليب بيك.

الكتاب برمته رقص فوق ظهر بركان. بركان يدافع على إيقاع الشعر الذي هو فكر. فكر على طريقة فليب بيك كي يفتح لنا كقراء برزخا مفتونا بإيقاع ما. إيقاع الموسيقى. إيقاع النثر الذي ليس نثر العالم. إيقاع الحقبة لأنه لا يعيش خرجها. إيقاع لافونتين الخفي الذي عبره فليب بيك يحرث دواوينه وكتبه وفكره المتميز في القرن الواحد والعشرين. وهذه حقيقة وليست مديحا. إننا نستحم في مولد كهربائي (دينامو) ونحن نقرأ حيث يأخذنا الكتاب من ما قبل المسيح إلى حقبتنا التي ليست واضحة شعريا. لذلك الحاجة إلى الشعر يجب ضخّها بماء الفكر وإلا... سبحان المستقبل.

إيدونا تمـارس قوتها عبر جمل فليب بيك، ثم ترفض شيخوخة ما يحيط بكتابات. الأمر ليس أمر سن أو تاريخ الميلاد. إنه شيخوخة الشباب. لذلك تفاح الفتوة يمنح مخرج الطراوة والمغامرة. فقط الفيلسوف - الملك هو من يكتب بطريقة سلبية على شبيبة شعرية تشيخ أكثر فأكثر. إنها مفهومات بيك المفتوحة. كتاب بنكهة نطفة هواء.

مراجـــع

• Le sillon du poème, En lisant Philippe Beck, éditions NOUS, 2016

• Iduna et Braga de la jeunesse, Philippe Beck, éditions José Corti, 2017



رشيد بلعربي

كتابات في الفكر والنقد

شِعْريةُ الخيَال
نحو إبدال الرؤْية إلى الدالِّ المَخْنوقِ

"ولزِمْتُ الصمت حتى نسيتُ الكلام"

أبو حيان التوحيدي

في الحاجة إلى تذكير النسيان

توسلَ الشاعر الصوفي، وهُو يَتأمَّل الوُجُودَ، بِلُغَة منْ خَارج زَمنِه ؛ فأرْسَى بذلكَ لكتابة تَهجِسُ بإرْبَاك السائد، وتُشطبُ عَلى كل النظُم التي كَانَ يَتحَصنُ بها الشكلُ التاريخي والثقافي للكتابة. فالتكْثيفُ الذيعول عليه أقطَابُ الصوفية في تأثيلِ مُجْمَل كِتَاباتهم؛ كَانَ خَليقاً بِجَعْلِ الصمْتِ يُرسِّخ سَرَيَانَه في تشْكيلِ هُويَة الفعْلِ الكتَابي، لينتسبَ، بالتالي، إلى أقاص مُسْتحِيلة، لا يَنفتِحُ فيهَا الإمْكانُ إلا كيْ يُغذي بَوْحَ الاسْتِحَالة.

لقدْ آثرَ الصوفي تَسميةَ الأشياء منْ مَوْقع شاقٍ لكنه وَاعدٌ ومُوْت في آنٍ. وأدْرَكَ أن كتَابةَ سرِ المَاوَرَاء، أيْ المُطلق، مُرْتَهِنَةٌ بِتَخلل البَياض لأنْساغ الكتَابة، حَتى لَيخَالَ المُتأملُ لمَا خَطهُ كبَارُ الصوفية أنهُم يَصْدُرُونَ في رُؤاهمْ عَنْ مُروق مُسف يتَعَارضُ مع رُوح الشريعَة ومَبَادئها، والحَالُ، أنّ التجْربَة الصوفيَة، مَتى مَا أنصَتْنَا إلى نَبْضِها الخَفي، لطَائفُ سَنيةٌ ومَرَاقي خَصيبَة، لا يَتشَرَبُ رَوَاءَ قُطُوفهَا إلا أخَص الخَاصةِ، ممنْ خَبِرُوا الأشواكَ والمَضَائِق، فاسْتَطعموا لذَاذَةَ العشْقِ في أسْمَى تَجلياته ؛ حتى اسْتحَالَ المُطلقُ غَيرَ مُنفصلٍ عَنْ ذَواتِهم، وهذَا مَا فَيضَ لهُم الاستعانَة بالرمْزِ، فَاسْتعَاضُوا بالعبَارةِ الإشارَةَ، مَا دَامت اللغَةُ في نَظرهِمْ غيرَ مُهيأةٍ لقَوْلِ مَالا يُنقَالُ بدَاهةً. إذ كَيْفَ يَغْدُو في مُكْنَة لغَة التدَاوُل أنْ تَحْوِيَ هُسُوعَ المَاورَاءِ وهيَ مُثخَنَة بآثار العَابِرِينَ، بلْ أنّى لهَا أنْ تَقُولَ اشْتعَالَ الصوفي، وهُو مُلتحفٌ سُؤالَ الوُجُود، مُوشِكٌ عَلى مُجَاوَرَة الحَق والفنَاء فيه ؟ فهو، كمَا قالَ مُحَمدٌ بنُ عبد الجبار النفري، "العَزيزُ الفَرْدَاني الذي لا تُرَامُ مُدَاوَمَتُه ولا يُسْتطَاعُ مُجَاوَرَتُهُ."

لمْ تُفْضِ اللغَة، بِالصوفي الشاعر، إذَنْ، نَحْوَ مَا كَانَ يبتغي بُلوغَهُ، وهُو يَتوَقلُ المَعَارِجَ، مُمْعناً في انْخطافه صُعُوداً ونُزُولاً. لذلك كَانَتْ تجْربتُهُ الذوقيةُ مَشْدُودَةً، بخيطٍ رفيعٍ، إلَى تمْجيد الخَيالِ، بِوَصْفِه مَنْطقَةً حُرةً لتأسيسِ تَعَالٍ ينْطلقُ من تَعْليقِ الكوْنِ والفَرَاغِ منْ كُل شَيْءٍ. ويُعد الشيخ الأكبرُ "مُحيي الدينُ بن عَربي"، ألمَعَ مُتصَوفٍ نَظرَ للخَيال وشَغلهُ في تأوُلِ الوُجود، ولَمْ ينْفَصلْ في ذلك عنْ طُرُوحَاتِ الفلاسِفة، فحسْب، بلْ تَقَفّيَا، كذلكَ،

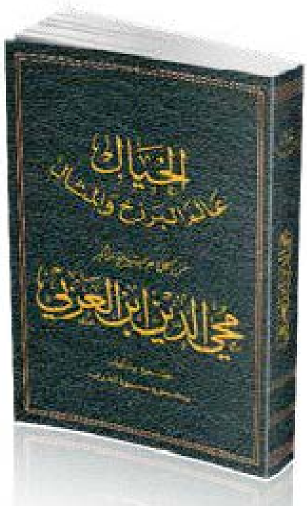
لمْ تُفْضِ اللغَة، بالصوفي الشاعر، إذَنْ، نَحْوَ مَا كَانَ يبتغي بُلوغَهُ، وهُو يَتوَقلُ المَعَارِجَ، مُمْعناً في انْخطافه صُعُوداً ونُزُولاً، لذلك كَانَتْ تجْربتُهُ الذوقيةُ مَشْدُودَةً، بخيطٍ رفيعٍ، إلَى تمْجيد الخَيالِ، بِوَصْفِه مَنْطقَةً حُرةً لتأسيسِ تَعَالٍ ينْطلقُ من تَعْليقِ الكوْنِ والفَرَاغِ منْ كُل شَيْءٍ

مُراجعة تصوراتهم القائلة بفساد الإدراك المترتب عن المُخيلة. إذ اعتبر أن الخيال لا يكونُ فاسداً قط، فمَنْ قالَ بفساده، فإنه لا يعرفُ إدراك النورِ الخَيالي، وإنما الحُكْمُ لغيره وهو العَقلُ الذي إليه يُنْسَبُ الخَطأ. " فما ثَم خَيالٌ فاسدٌ قط، بلْ هُوَ صَحِيحٌ كُله، فالخيالُ حَق وَمَا فِيهِ شَيءٌ منَ الباطلِ". كما يقول ابنُ عربي، وتكمنُ أهْليَة الخيالِ في إنتاج المعرفة لدى الصوفية، من خلال بَرْزَخيته أيْ من داخلِ وَصْله المُكْنِ بَيْنَ الحِس والعَقْلِ، وهو مَا يجعله أوسعَ من العقْلِ نفسه، ومن لمْ يبلغْ مرتبةَ الخيال، لا معرفةَ له جملةً واحدةً، لأن الوجُودَ في نظرِ "ابن عربي" خيالٌ في خَيَالِ.

لذلك فإن ما تستبعدُه الكتابةُ الصوفيةُ خَلْفَ انْشدَادها إلى "الخيال"، هو العقل، لا باعتباره سُلطةً للمعرفة والحقيقة فحسْبُ، بلْ لأنهُ استحَال عَائقاً أمامَ التجربة، فلا تستقيمُ إلا بتعطيله. أما القلبُ، فهو أس التجربة وعمادُها. وهذا مَا جعل مُجْمَلَ تأملات الصوفية تعبيراً مَشُوباً بالقلق الذي تَدَثَّرُوا به في اصْطِدامهم مع الحرف. مما صَرَفَهُم أيضا إلى جَعل الرمْز ضالعَ الحضور في تجاربهم، من حيثُ هوَ مَطيةٌ لتَجاوُز امتلاء اللغة وتعاليهَا، وستَمَظْهرُ ذلك في تشييد الكتابة التي لمْ تعُدْ شكلاً مُتواضَعاً عليه، أو يقيناً تاماً، بلْ باتتْ مَحْضاً للمَعْنَى المُؤجلِ، وهيَ في ذاتها انْكتابٌ وتصيرٌ وزُرقةٌ مُمْتدةٌ بتعبير الشاعر صلاح بوسريف.

أما حينَما ينْسجُ الشاعر الصوفي منْ خُيوطِ العرْفَان نصهُ، فإنما يبْتَغي من وراءِ ذلكَ، أفقاً وَلُوداً، غيرَ مُتصَلب، مَناطهُ تمجيدُ الخَيالِ، وتوسيعُ العَقْل، لتسعَ من المَعَارِفِ الروحانية

> **فما ثَم خَيالٌ فاسدٌ قط، بلْ هُوَ صَحِيحٌ كُله، فالخيالُ حَق وَمَا فِيهِ شَيءٌ منَ الباطل**



مَا يَصلُ مَركزيتَهُ في الأرْض بمَركزيته في السماء. ولعَل هذا الانشغال المُطردَ باللغةِ وفيها، هُوَ مَا كانَ يُوجهُ تجربةَ أساطينِ شُعراءِ العِرْفانِ، منْ أمثالِ ابنِ عربي، النفري، جَلال الدين الرومي، عَفيف الدين التلمْسَاني، السهْرَوَرْدي، البَسْطامي وابنَ الفارض، وغيرُهم كثيرٌ ممن اسْتنبتُوا من رَحمِ اللغة لغةً عَذراءَ، يُسَمى بهَا الزمَنُ، ليمْشي مَسُوقاً بإنسيةٍ كَوْنيةٍ مُتفردَةٍ، تخْلَعُ على الوُجُود لَبُوسًا مَشُوقاً إلى تَشربِ مَاءِ العشقِ والمَحبة السرْمَديَين.

وبذا، فإن مَا يَعرضُ للتكتم في التجربة الصوفية، من زاويةِ سُؤالِ المعْنَى، يَظل دوماً في نَظر القارئ هَاجساً ومُوَجهاً للتأويل. وهذا مَا جعل الخطابَ الصوفي مَأدُبةً تسْعَدُ بالغُموضِ، غُموضٌ تكْفُ التجْربَةُ عنْ أنْ تتخلقَ وهي مُنفصلة عَنْهُ، لتشتَرطَ قارئاً نادراً، نوعياً ومَسْكوناً باقتناص الوَمْضِ الهَاربِ، أيْ مَا كانَ مُتذوراً للامحاء والانتثارِ، لأن الصوفي، وهُوَ يكتُبُ، يَظَل مُنجذباً إلى أقْصَى كل شيءٍ، مُوقفاً سَرَيَانَ الكون، حيثُ لا قبلَ أو بَعد، مُخترقاً كل مَا أرْسَتهُ فينا العَادَةُ من حُجُبٍ ووَهْمٍ مُمضٍ، وغيرِعَابئٍ بإملاءات "المُؤسسَة" بتعبير "ميشيل فوكو". وهذا الاختيارُ الحُر، هُوَ مَا أرْهَصَ لانتسابِ الصوفية إلى المَعنى المُتملصِ المُنْشرحِ والمُنفلت، مَعْنَى مُتابٍ عَنْ أي إمْكانٍ للقبْضِ أو التحديد و" فيه مَا فيه"، كما يقُول "ابنُ عَربي"؛ مَادامَ العارفُ مُنقاداً إلى أنْ يَعيشَ التجْربَةَ، لا أنْ يُفضيَ بهَا. وهذا مَا جعل الصوفية يَتكبُونَ عَوَزَ اللغة، ويَتكتبُونَ خَارجَ الشكْلِ وخَارجَ السيَاقِ الثقافي العام. منْ هُنا تتكشفُ رَاهنيةُ الكتَابَةِ الصوفيةِ، بمَا هيَ إنْصَاتٌ للقديمِ المُنيرِ، لا بوصْفه مَاضياً لمْ يمْضِ، بلْ باعتباره وَهَجاً نَتُوجاً وآتياً من المُسْتقبل. لذا، يَجْمُل بنَا تأمينُ انْشراحه وحَيَويتهعبْرَ مُواصَلة اجْتذابه إلينَا، وجَعله، بالتالي، يخْترِقُ مَسَافةً مَعَ نَفْسه، كيْ يتحدثَ لغةَ عَصرِنَا لا لُغَةَ عَصْرِه.

النص المنشرح

لمْ يكنْ هَينا البتة، أن يقُوم الصوفي بتسمية الأشياء وفق منظوره الخاص، لأن كل مُسمى يحمل معناه النهائي، فانقطاع الصوفي إلى تسمية الأشياء كان شرطًا ينسجم مع

منظوره المعرفي ومع القلب الإبستيمولوجي الذي نهض من خلاله بنقل المعرفة، وتحويلها من العقل إلى القلب، وبوضع الخيال في الواجهة. ولئن كان الصوفي قد اختار التعبير عن تجربته شعريا، فإن هذا الاختيار اتسم ببعض الخطر، وهو الخطر المتمثل في الشكل الشعري، الذي ظل، هُوَ هُوَ ؛ أي ما كانت القصيدةأحد نماذجه الكبرى.

لتجاوز هذا المنعرج الحَرِج أمام ما عرفته المعرفة الصوفية من قلب على صُعُد مختلفة، ما كان أمام الصوفي إلا أن يحُد من تصلب النموذجِ، ويقوم بتوسيع مفهوم الشعر وتأمين التضايُفِ السعيد بينالأشكال كلها، أي بجعله شكلا كاملا،بعد أن كانت القصيدة وحدها تحظى بهذا الامتياز.

إن الشاعر الصوفي وهو يختط لنفسه هذا المنحى يُذكر النسيانَ، ويستنفر كل الإمكانات المتاحة له لأجل أن يبلغَ الحقيقة أو يقاربها بالأحرى، فهو لم يعد يأخذ المعنى جاهزا، بل أضحى يعاني تفكيره لأنه تجاوُزٌ في رؤيته، وفي معرفة كل صور الامتلاء أو الانفصال عنها، وأتاح بالتالي للذات أن "تخوض مصائرها، وأن تتصير وهي تنكتب، إنها تلك الذات الكاتبة التي هجس الصوفي باستقلالها وحريتها في انكتابها".

لا شيء أول وقبلي، فالذات، وهي تعبر إلى السر تختبر اللغة العلوية بتعبير ابن عربي، وتهيئ الرمز ليفتح أخاديد المجهول، ويدفع باللانهائي إلى درجات تعبيره القصوى، فالصوفي، بهذا المعنى، لا يحاكي إنه يبدع ويخلق، وهذا ما يستدعي لديه استنفارا لكل الحواس، وإلغاءً لكل النقط والفواصل بين الأشياء، لأن عمله، في أساسه، يقوم على مبدأ" التراكم المجازي وعلى مبدأ التوتر واستقطاب المتقابلات، وهذا ما يستوجب لديه أيضا، مواجهة الذات لمصائرها وهي ممتلئة بحضورها هي، لا بحضور غيرها أي بما تعيشه كتجربة " أنطولوجية خاصة" تؤكد فرادتها بما هي أنا مُتصيرة ولا منتهية أو مكتملة.

يتعرض العقل، في تجربة الكتابة الصوفية، لعملية تقويض ملفتة للنظر، ونقد العقل لديهم، هو نقد لأساس معرفي، كانت العرفانية الصوفية على وعي بطبيعة المهاوي التي يجُر إليها، "فنقدها كان نقدا لسلطة العقل المؤول المنتج للثقافة الاجتماعية" ومن ثم، سيكون نزوعها نحو اللاعقل، هو أحد شروط بنائها لنسق معرفي مغاير. " فتعطيل

انقطاع الصوفي إلى تسمية الأشياء كان شرطا ينسجم مع منظوره المعرفي ومع القلب الإبستيمولوجي الذي نهض من خلاله بنقل المعرفة، وتحويلها من العقل إلى القلب، وبوضع الخيال في الواجهة

حركية العقل، أو وضعه في منطقة الصمت، كان عاملا حاسما لدى الصوفية في تحريك آلية أخرى ظلت ساكنة ومحتجبة، وهي القلب، فبلوغ الحقيقة، وعبور الظاهر، لا يمكنه أن يتم باعتماد العقل وحده، أو اتخاذه سلطة للمعرفة والحقيقة...".

وبذا "فالعقل عائق" والقلب انشراح وامتداد أو كما يرى الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي، فهو معروف بتقلبه، إذ يتقلب بتقلب التجليات والعقل ليس كذلك فالقلب هو القوة التي وراء طور العقل، فالقلب هنا "قدرة "على التحول وليس مجرد ملكة، ولذلك" فمن فسرَ القلب بالعقل لا معرفة له البتة بالحقائق"هذا القلب الذي مارسه الصوفية بنقل المعرفة من العقل إلى القلب، هو ما يتيح للخيال أن يحظى بمكانة خاصة لديهم كما أومأنا إلى ذلك سابقا، فهو العتبة التي تُسْلسَ للصوفي القيادكْ يخترقَ حُجُب العالم السري ويحقق، بالتالي لحظة العبور من المشترك إلى الفردي أي أن مجرد التحول يتم في جوهره المعرفي والأنطولوجي من " الآنا المغمورة إلى الأن الفخورة " أو الجسورة بالأحرى، كما نجد في أعمال الشاعر المغربي أحمد بلحاج آية وارهام، على نحو خاص.

وبذا، فإن ما يفصِل بين الكتابة الصوفية وغيرها، يسمح على تعدد عناصره، تصورًا وإنجازًا، بملامسة ما يجعلها يتقاطعانِ، استجابة لما يبني هوية الفعل الكتابي، فالمعارج، التي ارتقاها الصوفية نحو مُطلقٍ عثروا عليه غير منفصل عن ذواتهم، تحكمها وشائج قويةٌ مع هذي المعراج التي تفتحها الكتابة أمام من توغلوا في أسرارها، وهم يعبرون

فتوْسِيعُ الصوفي لدائرة الشكل، وذهابه نحو ما اتيح له وما لم يتح، كما في تجربة النفري وبعض الشعراء العرب، جعله يسلك طريق قلب التصورات القديمة التي كانت تفهم الشعر من خلال ماهية اللغة

نحو أقاص قصية في اللغة، وفي مجهول الكائن، حتى وإن لم يكُنِ المِطلق وجهتهم الكتابية.

وللكتابة، متى أنصتنا إليها منفصلة عن المطلق معارجها كما هي حال الطريق الصوفي، وإذا " كانت هذه المعارج التي يدركها الكتاب الشعراء، كل من موقعه وتصوره الخاصين، مقترنة عضويا بمجهول الكتابة وأسرارها، فإن الخيال الصوفي الذي آثر وجهة المطلق يسمح بالاقتراب منها وتأويلها بعد استحضار خصائص الوجهات الأخرى التي تباينت بتباين وجهة الشعراء .

النـص الجامع

إن توسيع الشكل، لدى الصوفي، والذهاب في أحيان كثيرة إلى خلخلة حدوده، أي تقويض مفهوم النوع، كان من بين مساعي الصوفي لوضع ما سيسمح له بتجاوز الرواسم البلاغية التي وضعتها أمامه الرؤية الكلاسية - البيانية للشعر. لقد أدرك الباحثون، هذا الاختيار الصوفي الفارقَ، الذي خرج عن إكراهات القصيدة ورفض البقاء في نمطية الأصل ليذهب صوب تنَاسُخِ الأشكال وتكاثرها وانشراحها، حتى لا تبقى لغته بدورها أسِيرة إملاءات يقيضها له الشكْلُ المُسْتعاد. فهناك من المتصوفة مَن لم يكْتفِ بالكتابة على نهج القصيدة، بل إنه انفتح على الشعر بجميع أنواعه، فنمط الكتابة أصبح يتمنع عن التصنيف في ضوء التمييز التقليدي الذي يقسم الكلام إلى نثر وشعر اعتمادا على الجانب العروضي، مما يكشف أن العروض الذي سَعى في البداية، إلى تحديد عنصر من عناصر الإيقاع النصي، قد أغلق دائرة الشعر لأن الشعر تماهى مع العروض، فلم يعد يفكر في القصيدة،إلا وهي لصيقة بالوزن والقافية،غير أن اتساع مفهوم الشعر ألغى سلطة العروض في تحديد مفهوم الشعر، وهذا ما نعثر عليه، على نحو بين في كتاب "المواقف والمخاطبات" لعبد الجبار النفري الذي بناه أساسًا على تقطعٍ، بدا ضَالعَ الحُضُورِ لأول وهلة.

فتوْسِيعُ الصوفي لدائرة الشكل، وذهابه نحو ما اتيح له وما لم يتح، كما في تجربة النفري وبعض الشعراء العرب، جعله يسلك طريق قلب التصورات القديمة التي كانت تفهم الشعر من خلال ماهية اللغة، فالشعر كما يراه هايدغر في إطار تحليله الأنطلوجي لا يتلقى اللغة قط كمادة يتصرف فيها وكأنها معطاة له من قبل، بل إن الشعر هو الذي يبدأ بجعل اللغة ممكنة، وهو ما يدفع إلى قلب المعادلة أي بفهم ماهية اللغة من خلال ماهية الشعر وليس العكس". فاللغة بحسب هذا التصور تصير ممكنة في الشعر وبه، وليس خارجه أو قبله عندما كان أبو تمام يخوض الشعر، وفق الشكل المألوف الذي كان هو نظام زمنه، فهو شرع في تقويض نظام آخر كان أشد صلابة من النظام الأول، أو هو شروع في تقويض نظام آخر، هو اللغة.

ومهما يكن من أمر، فقد تبيّن أن الكتابة الصوفية، من حيث هي ممارسة شعرية، بقدر ما كانت تؤسس لانفصالها عن الرؤية البيانية في تصورها العام لمفهوم اللغة الشعرية فهي حرصت على تبني الشكل الفني القديم ولم تغادره كلية، بل وسعته حتى لا يظل أسير القصيدة كشكل واحد، وأتاحت، بالتالي، للشعر باعتباره تنوعا في الأغراض، أن يعلن عن انكتابه كشكل جامع. من الصعب إذن أن نتحدث في الشعر الصوفي عن انقطاع كلي، لأن الأنماط القديمة ظلت تعلن عن ذاتها، وظلت حاضرة كاختيار، أي كصيرورة. وهذا لا ينقص من تجربة الكتابة الصوفية بل بالعكس تماما، فهو يجعلها تؤسس لانفصالها، لأنها جعلت الدال المنسي في الرؤية البيانية يتكلم، ومنحته فرصة الوجود المؤثر،ما دامت صيرورة الشعر الصوفي وفق هذا المنظور، صيرورة خارج السياق، لأنها لم تكن تتحصن بالتاريخ، باعتباره كليات ثقافية، وحركة تواصل دائب، بل بممارسة القلب من داخله، وبإعلان صيرورته باعتبارها عملا عنيدا للحرية، بتعبير فوكو.

وإذا كان الصوفي قد حقق هذه الحرية، في القلب المعرفي الذي مارسه، بنقل حدود معرفته من الشريعة إلى الحقيقة جملة، فإن "الاختراق الذي قام به، هو العودة بالشعر إلى مفهومه الجامع، دون الاكتفاء بحصره في القصيدة كشكل يتيم". فهو، إذن وضع كل تلك التركيبات الجاهزة، موضع شك أو مساءلة، أمام رخاوة رؤيته، وامتدادها.

الشعر محضنا لتضايف الأشكال

لقد بات الشكل، عند الشعراء المغاربة أيضا، امتدادا واستمرارا، وليس تناظرا أو تقابلا، مفهوم البيت امحى وانتثر، كما امحت عناصره، لأن الشاعر لم يفصل في مشروعه الشعري بين الشكل والمضمون، فكلاهما، في حالة تغيير، ينعكس على الآخر ويصيبه بحمى التغيير. ولم يعد الوزن سيدا، ودالا مهيمنا بل أعلنَ عن احْتِجَابِه وبرز الإيقاع باعتباره إمكانات هائلة تتيحها اللغة، وهي تتشكل شعريا في التركيب والصرف.ولا بدع، فالشعر له منطقةُ الداخلي الذي لا يُسْلِمُ نفسه إلا لمن خَبَر المضايقَ والمسالك، وللتصوف منطقه الباطني الذي يتدثر بالغموض، ويحمل من الاتساع بقدر ما تحمل العبارة من الإيجاز والتكثيف، من هنا تحوز تجربة الشاعر المغربي"أحمد بلحاج آية وارهام" منطقا متراكبا يمزج بين تجربتي الشعر والتصوف، ويؤمن منافذَ اللقاء المُثمر بينهما، يقول الشاعر في هذا الصدد : " إن تحاضن الشعر والصوفية في داخلي هو تحاضن ذاتين لا تتآمران على الحقيقة، ولا تتقنعان بنزوات ما ورائية للهروب من العالم، وإنما تقومان بممارسة وجودية تؤشر على رؤيا كونية محددة، يكتشف فيها المتلقي نفسه، كما يكتشف كذلك العبثية التي يمارسها الإنسان في العالم إن الكتابة بهاتين الذاتين تجعلك في حضرة لألآت تُبَسْتِنُ الكون المُصحر بفعل الأنانية والشره والهيمنة".

وحدس القارئ لا يخطئ التوقع إزاء هذين العالمين بمجرد اطلاعه على بنية العناوين التي ينحتها الشاعر ويتخذها

تحوز تجربة الشاعر المغربي"أحمد بلحاج آية وارهام" منطقا متراكبا يمزج بين تجربتي الشعر والتصوف، ويؤمن منافذَ اللقاء المُثمر بينهما

مؤشرات دالة، تنبئ بالنزوع العرفاني / الذوقي الذي تَرْشَحُ به الدواوين، فالعنوان عنده شَرَكٌ منصوبٌ، يستقدم القارئ صوب عوالمه النصية ويقيده بأفق انتظار محبوك بشدة الانزياح، ويعضده المعجم الصوفي المنتقى بعناية بالغة، لكنه بالقدر ذاته يقيضُ له من المسافة الجمالية ما به يبلغ "لذة الكشف والاكتشاف" بتعبير أدونيس. فعندما يصوغ الشاعر عنوانا من مثل "العبور من تحت إبط الموت" أو "طائر من أرضالسمسمة " أو " حانة الروح " أو " ولائم المعارج " أو " الخروج من ليل الجسد " أو " لأفلاكه رشاقة الرغبة " فإنه ينخطف نحو تخوم لا متناهية، تكرس وعياً عميقا بالرسالة الشعرية المندغمةً فيه، ومنً ذلك الرسالة الصوفية التي تؤشر إليها مصطلحات من مثل " العبور- المعارج - الروح - حانة – طائر - أرض السمسمة - ليل الجسد - أفلاك –الرغبة ؛ إنْ تلميحًا أو تصريحًا، عبارةً أو إشارةً، خاصة وأن منطق الشعر يفرض أن يكون " لمحا تكفي إشارته " بتعبير البحتري، ومنطق التصوف كما أفضنا في ذلك آنفا، ينبني على الإشارة حينما تضيق العبارة، ما دام الحرف مثقلا بالقصور عن التعبير عن ذاته، كما نص على ذلك النفري في بعض مواقفه، وهذا ما يزُج بالبحث إلى درجة التأويل وإلى عدم التسليم بأي إمكان تظل فيه كل "أشكال المصالحة ممكنة".

لقد بات الشكل، عند الشعراء المغاربة أيضا، امتدادا واستمرارا، وليس تناظرا أو تقابلا، مفهوم البيت امحى وانتثر، كما امحت عناصره، لأن الشاعر لم يفصل في مشروعه الشعري بين الشكل والمضمون

يعتبر أحمد بلحاج آية وارهام، من بين الشعراء المغاربة الذين آثروا الكتابة وفق النسق الرمزي الصوفي، حيث اللغة تتدثر بالمجاز، وتتعين جذراً عميقا لكينونتنا بتعبير هايدغر

ويعتبر أحمد بلحاج آية وارهام، من بين الشعراء المغاربة الذين آثروا الكتابة وفق النسق الرمزي الصوفي، حيث اللغة تتدثر بالمجاز، وتتعين جذراً عميقا لكينونتنا بتعبير هايدغر، أو هي بالأحرى، مرآة ذواتنا بما هي يُتمّو مكابدة وتمزق، أو بما هي " كلام"، فنحن بتعبير ابن عربي، "كنا حروفاً عاليات لم تُقرأ وهذا يعني أننا كلام". أو كما جاء على لسان الشاعر نفسه :

من نهْرِ الظلماتِ
نادتني
أصْواتٌ ؛ تناسلتْ فيها الغاباتُ
وحيدًا كنت
أحضُن عُرْيي
خوفي
تمدمد وزغة
كما لو كان يرتشف حَوْبائي
على الجدار اتكأت
وكافكا
يبحلق في أغواري.

فاللغة بهذا المعنى، وفي معناها الصوفي المجازي، هي إمكان من إمكانات الوجود الإنساني، بحيث لا ينبثق العالم ولا يتضح إلا باللغة، فانكشاف العالم إذا وتاريخية الإنسان مشروطان باللغة، وليست اللغة هنا بمعنى سُيولتها التداولية حسب كيليطو، بل بمعناها المجازي الذي هو الوقت الذي تتخلق فيه أنا الشاعر، باعتبارها جسدا أي تاريخا ووجودا في الزمان والمكان وليست روحا تنفخه في العبارة، أي في اللغة باعتبارها انكشافا للعالم وتسمية لوجوده، وفي التعبير الجمالي تكون اللغة أكثر أهْبَةً لتسمية الأشياء وإضاءة سديميتها ولعل في اختيار هذا النمط من الكتابة "اختبارٌ لأصول الكلام، لما هو أصيل وبدئي، أو لما لم يتبد بعدُ، وما لمْ يقل، أساساً"، أو هو اختبار للمهب أو للضياع والخطر اللذين تحدث عنهما هايدغر، حيث " اللغة هي التي تخلق أولا المجال المُنكشف الذي يطغى فيه التهديد والضلال، ومن ثم تخلق إمكان ضياع الوجود، أي الخطر". يقول في إحدى أخيولاته الدالة على التباس الشكل وهلاميته :

فكيف ستغرسُ صوتك
تحملُ تمثاله إلى الأقاصي ؟
أخاف من الشكلِ
كم جاءني حاملاً جثةً
حينما عُدت من دفنها
لم أجدني
تورم في الرأس ليلٌ
وفي القلب صلٌ
وفي العين ظلٌ.

فماذا يمكن أن نقول إذن، عن التعبير الشعري الصوفي؟

في ديوان "العبور من تحت إبط الموت" تبدو اللغة في تعابيرها وصورها وحتى في نظمها وإيقاعتها لغة صوفية تقطرُ شُفوفًا وحرارةً، أي أن ذلك البياض الذي نجده عند بعض التجارب الشعرية التي يتماهى فيها التعبير الصوفي مع غيره من التعبيرات الأخرى لا وجود له هنا، فالنص نفس واحد، في سياقه يتقاطع الضد بضده، كما يتقاطع الشيء بقرينه أو بما يلغيه ويحل محله، أو بما هو التعبير الأكثر دلالة على لذة الانبهار أو عن عماء التجلي، وعما لا ينقال عادةً إلا بانخطاف الكتابة نحو تعاريج المحتمل وانشراحه.

وصوفية هذه اللغة تبدو أكثر فتكاً في لحظة الإشراقِ أو فيما وسَمَه الشاعر ب "عماء التجلي" حيث يصير الصمت والسكون، هما حالات التعبير عن انشغال الروح وعن غواية الغيب.

ولحظة الصمت هذه، هي لحظة الرعب والمكاشفة لحظة انسراب الذات إلى باطنها وإلى سديمها الذي لا تملك اللغة أزمّتهُ، وليس في مُكْنتِها تسميته. فالصمت، في مثل هذا الوضع لا يعدو أن يكون كلاماً وحوارا جوانيا، أو كما يقول "كيرلجورد" ماهية أصيلة للجوانية والحياة الباطنية،والذين يعرفون كيف يصمتون هم وحدهم القادرون على الكلام بشكل جيد، ففي لحظة السديم هذه تستطيع الذات أن تدخل في حوار مع العالم والأشياء، لأن الأشياء في لغته لا يمكن فضها، وفك رموزها إلا بهذا النوع من الرسُو في قيعان الذات، وفي سديمية أعماقها حيث لا لغة للكلام إلا لغة وكلام الصمت، وهو أقصى ما يعبر عنه أبوحيان التوحيدي بقوله "ولزِمْتُ الصمت حتى نسيتُ الكلام".

وهو ما يعني الرجوع للحظة الارتعاش الأولى، للغة الطبيعية، ولدلالات إيقاعها أي إلى ما قبل التسمية، أليس هذا ما يعبر عنه الشاعر في قصيدة زجاجة القلب بقوله :

لا أرى الأشياء

عند عمائها الكوني

أو عند انبجاس شكولها من بركة الأزمان

وأرى نقاط اليتم تفتحني حروفا

في البـدايــــة

مدة مصلوبة

ألفٌ تقولُ الصمت

للياء المُداسَة في كهوف الهاء،

هل بدمي سماء الواصلين تعرست.

إنها إذن لحظة انبثاق ولحظة خروج من ظلمات الخفاء إلى نورة الشهود، وهي لحظة الاكتفاء بالإنصات لزلزلة الوجود في انخطاف حيث لا وجود لا اسم ولا صفة، وهو ما لن يتحقق إلا في "مقام الاصطلام" كما يسمّيه الصوفية.

ومن ثمة، فآية وارهام، والحالة هذه لا يستنسخ تجربة الحلاج ولا تجربة ابن عربي في الفتوحات في هذا المستوى، فهو أحد هؤلاء الذين أدركوا خطر تسمية الوجود بما هو موجود، وهذا ما يجعل من مثل هذه التعابير الإشراقية، نوعاً من إدراك قصور اللغة والتعبير، بالتالي، عما لايقال وتعني كما يقول أدونيس، أن " الصوفي حالاتٍ روحيةً لا يقرر الكلام أن يصفها، وهي إذن لا لكي تنقل بل لكي تُعاش".

ومن ثم، ألفينا الشاعر أحمد بلحاج آية وارهام، يَلتحفُ إهابَ الصوفي، لأنه خبر أشواك الطريق ومضايقَهُ،أو لِنَقُلْ إن النزعة الصوفية،ما تفتأ، تؤمن سَرَيَانَها وتَخَلُقَهَا في شعره،على نحو جعل الأثر الصوفي، يتجاوز عنده الحدود المألوفة التي لا ترجع إلى مجرد العلاقة بين الصوفي والشاعر، بل تتعداهُ إلى المُشْتَرك النفسي الوجداني والأخلاقي الذي يمكن أن نختزل بعضاً مِنْ تحقُّقاته، في الجوانب الآتية:

- يجمع كلاً من الشاعر والصوفي ذاتُ الولع، والنزوع إلى اقتحام المجاهيل والكشف عن مكنونات الأشياء؛ وذلك بهدف إضْفَاءِ المعنى على عالم، يبدو بلا معنىً، وإعادة الروح إلى وجود، تصْطَبغ رُوحانيّته بنوع من الضمُور، أمام زَخْفِ المادة الذي غَمَر كل شيء.

- يُوحِّد الشاعرَ والصوفي، ذاتُ الوَعْي باشْتِرَاطات الواقع، ومن ثم، فهُما مَسْكُونَانِ باجتراح رؤىً كونية متفردة، تجاه الإنسان والعالم على حد سواء، وبمعزل عن بِنْيَاتِ الخاطب المَوْشومَة بالاخْتِبَاطِ والاطمئنان.

يشترك الصوفي والشاعر في منظومة القِيم، الرامية، أساسا، إلى إرساء مبادئ الجمال والحب، عبر كتابة تقدم مقترحات جمالية وشكلية لافتة.

- كل منهما يَهْجِسُ بتوسيع دال الخيال، وتوْسيل الرمز في الكتابة، وإن كانا ينطلقَانِ من مواقعَ متباينة، فالصوفي، حينما يصرح يَقَعُ في المَحْظور، ويستعيضُ بالتلميح التصْريحَ وبذلك ينزع عنه جُبة العارف، أمّا عندما يفصحُ الشاعر، فإنه يخلعُ عليه لَبُوسَ الضحالة والابْتذال.



> **إجمالاً، تحْفَى حداثة الكتابة، بما هي مُقترحٌ قرائي، بتصَادي أصْوَاتٍ، وضمَائرَ وكتاباتٍ ولُغاتٍ؛ لا تعير أي اهتمام لنظام القصيدة، بين ما نعتبره نثراً، وما نعتبره نظماً**

- وأخيراً، ينْظُمُ الشاعر بالصوفي خَيْطٌ خَفيٌّ، يتمثل أساسا، في سعيكلٍ منهما إلى إعادة تخْليق فَوْضَى الوجود باللغة، بما هيَالأقدر على قول الإنسان.

وإجمالاً، تحْفَى حداثة الكتابة، بما هي مُقترحٌ قرائي، بتصَادي أصْوَاتٍ، وضمَائرَ وكتاباتٍ ولُغاتٍ؛ لا تعير أي اهتمام لنظام القصيدة، بين ما نعتبره نثراً، وما نعتبره نظماً الذي ليس هو الشعر بالضرورة. فما يوجه الشاعر في تشييده للشكل الكتابي يتعارض مع ما يوجه القارئ في بنائه للدلالة، ينشغل الأول بإئتلاف موضوعه عَبْر تحويله إلى تجربة مع اللغة، من خلال القدرة على الإظهار بالإخفاء، وما تعرض للتكتم في التجربة الشعرية، من زاوية سؤال المعنى، يظَل في نظرِ الباحث، هاجساً وموجهاً للتأويل. فَبنَاءُ القراءة يقوم على البَحْث عما كان مَنْذُوراً للانْتثَارِ والامحَاء، من حيث هي (القراءة) نسبٌ وإضافاتٌ، وإلى الخيال، بما هو آلية لإرْبَاك السائد، فَعَليْهما تبْني الشعرية موضُوعها، عبر جعل المتن يفيضُ على حَواشيه، دونما انقطاع إلى آثار السابقين، وهذا مَا أفْضَى إلى الْتباس الظاهر بالباطن، من خلال بناء الدلالة من داخل المُفارقات،واستثمار البياض،وكذا الركُونِ إلى التموج. ومن ثم، كان الدال الخطي، لعباً واعياً، أحَالَ القراءة، في مَنْزعِها إلى تطويق الدلالة موشُومةً بالنقص.

على سبيل الختم

بهذا الوعي، حرصت هذه الدراسة، بعد إنْصَاتها لما أرْسَته بعض المقاربات القديمة والحديثة،على اجْتذَاب المُنْجَز النصي للشاعر "أحمد بحاج آية وارهام"، وقدْ هَيأ هذا الاجتذاب القرائي، بما هو مَكانٌ للتأويل؛ الكشفَ عن الأفُق، الذي عليه عَولَ هذا الشاعر الصوفي في تأثيل تجربته، على نحو، عَد ممارسته النصية نُقطةً مُضيئَةً في احتمال الكتابة الكبير واللانهائي. فالمعارج التي ارْتَقَاها الصوفية نحْوَ مُطلقٍ، عَثرُوا عليه غير مُنْفَصل عن ذواتهم، تحكمُها وشائجُ قويةٌ مع المَراقي التي تفتحها الكتابة، أمام من اسْتَبَرُوا أسرارها، وبلحاج آية وارهام، نَموذَجٌ خليقٌ، بترجمةِ هذا الانْخطاف المَكين نحو أقاص نصيةٍ في اللغة وفي الذات وفي مجهول الكائن. وهذا ما جعلنا أمْيَلَ إلى الخيال الصوفي، لا بوصفه أداة إجرائية وحسب، بل لأنه يتواءم والأفقَ الذي تشْرئب إليه هذه الدراسة ؛ وهي تخُط لِمَسالكَ مستقبلية قصدَ مواصلة الاقتراب من أسرار الكتابة، انطلاقاً من تجاربَ أخرى، تحْفلُ بوُعودٍ قرائية ومعرفية نتوجٍ.

وبذَا، يُمْكن القولُ، إن مَا انفتح أمام هذه الدراسة، من أسئلةٍ كان يجعل كل انْصرافٍ إلى صَوْغ الأجوبة، تنكراً لرهان التكتم الذي عول عليه الصوفية، وبه استحقوا انْتسابهم إلى المجهول، لذلك لمْ ننشغلْ بالأجوبة، إلا بوَصْفها مُنطلقاً لأسئلةٍ أخرى؛ كان يُغْري بها كل سؤال من الأسئلة، وهذا ما ابْتَذَرَ فينَا يَقظةً مُتواصلَةً،سنُوَاكِب عَبْرها ما يصدر من أعمال ،متأملين ما يحدثُ من إبدَالاتٍ في جَسَدِ ظاهرةٍ – نصٍ؛ مُتَأبٍ عن التحديد، ومُمْعنٍ في تَصَيُره وتَفَلته وحيويته.

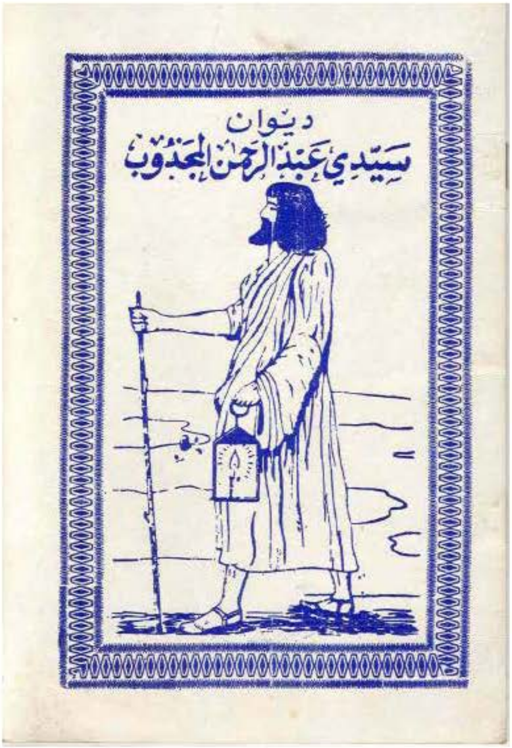


سليمان حجاجي

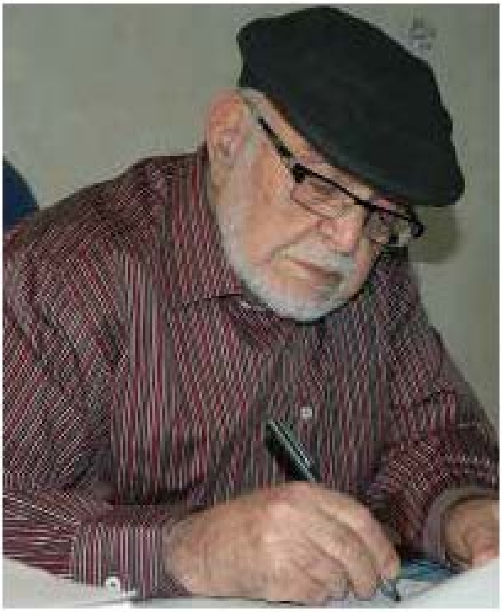
بنية التجريب في ديوان للحلمَة وترَة سادسَة للزجال المغربي يونس تهوش

فرش نظري

1.1 الزجل الشفهي



يعدّ الزجل لونا تعبيريا قديما ضاربا في جذور الثقافة العربية عامة والمغربية على وجه الخصوص، لهذا يرى بعض الباحثين أنه «يكاد يُقدم نشأة الزجل على نشأة الفنون الأخرى، مخالفا بذلك من قالوا إنه نشأ في عهد الملثمين على يد أبي بكر بن قزمان بالأندلس، وأنه كان تفريعا على الموشحات»[1]، فهو ملازم للإنسان أينما كان، فقد يظهر في أهازيج وأغاني تتناقلها الشعوب مشافهة خلفا عن سلف، ولعل هذا ما جعل من الزجل فنا مرتبطا ارتباطا كبيرا بالثقافة الشعبية. ولهذا فقد أدرج الزجل، بحسب الكثير من الدراسات، ضمن الأدب الشعبي الشفوي، لذا فإن نصوصا عدة ضمنه كانت وما تزال تُنشد مرفقةً بإيقاعات الموسيقى أو بالرقص أو بالغناء، ومنها ما كان ينشد ضمن مجموعة من الطقوس الدينية أو الشعائر الروحية أو المناسبات المختلفة المعدة لهذا الهدف أو ذاك... فعده فنا شفهيا يمثل أحد مقوماته الرئيسة، فقد ظل الزجالون يبدعونه، وتتناقله الألسن، وهناك من الأزجال ما ضلت شفهية لم تدون وهناك أخرى كانت شفهية فكتب لها الله من دونها مثل كثير من قصائد الملحون وأزجال عبد الرحمان المجدوب[2].



يُعرَّف الزجل انطلاقا من ذلك بوصفه شعرا عاميا، وبذلك فهو يتميز عن الشعر المكتوب باللغة العربية الفصحى، ففيه يتم التعبير باستعمال اللغة العامية أو الدارجة، لكن هذا التميز ليس قاصرا على هذا الجانب فقط وإنما أيضا نابع من وجود مجموعة من التقاليد والقواعد والأنواع التي تجعل منه مختلفا عن الشعر الفصيح، وبعبارة أوضح فالزجل لا ينحصر الاختلاف بينه وبين الشعر الفصيح بواسطة اللغة المستخدمة في التعبير فقط بل نلفي اختلافات جوهرية على مستويات متعددة : المواضيع والقضايا والأساليب والإيقاعات...) وهذا مرده إلى كونه فنا قوليا قريبا من المعيش اليومي للإنسان بما يتضمنه من معاناة وآمال وتطلعات، يحاول الزجال التعبير عنها عبر تصويرها باللغة العامية المتداولة في الحياة اليومية وبمسحة فنية تمنح هذا النمط من التعبير خصوصيته وتفرده وقدرته على التأثير العميق في النفوس الإنسانية. وعموما فالنصوص الزجلية كثيرة ومتعددة يصعب الإحاطة بها والإلمام بها جميعا لأن ديوانها التاريخي الضخم جدا؛ والذي قال عنه ابن سناء الملك «منها ما هو الكثير والجم الغفير والعدد الذي لا ينحصر والشارد الذي لا ينضبط.. فهذه الأزجال ما لها عروض إلا التلحين، ولا ضرب إلا الضرب، فباللحن يعرف الموزون من المكسور والسالم من المزحوف»(3).

2.1 ـ الزجل المكتوب

هذا النوع من الزجل هو الزجل الذي عرف بداية طريقه إلى التدوين، وفي مرحلة لاحقة الطبع والنشر ليصل نهاية إلى أيدي القراء، وهو بالإضافة إلى ذلك نمط من الزجل حديث النشأة فقد ظهر في الثقافة المغربية في حقبة السبعينيات من القرن العشرين، وهذا يعني أن تاريخه لا يتجاوز الخمسة عقود وهي فترة قصيرة نسبيا في عمر الفنون، ويمكننا تصنيفه إلى صنفين مهمين هما: صنف تم تدوينه من أجل الغناء أساسا، ويمثل له بمجموعة من أزجال الزجالين المغاربة من قبيل الطيب لعلج، وعلي الحداني وأيضا مجموعة من أزجال التجربة الغيوانية المغربية التي كتبت أزجالها لتغنى فصارت تجربة فريدة من نوعها في سبعينات وثمانينات القرن الماضي، وصنف آخر تمت كتابته ليوجه للقراء.

سنركز أنظارنا في هذه القراءة على الصنف الثاني أي الزجل الذي كتب ليقرأ، بوصفه شعرا لأن الشعر عندنا شعر سواء أكان مكتوبا بالفصحى أم بالعامية؛ فإضافة إلى كونه تجسيدا لما يخالج النفس من أحاسيس وتصويرا لما ينتابها من مشاعر فياضة قبل أن ينبس بها اللسان(4)، فهو مكون فني أنتج ضمن نسق من التراكمات التصورية والمعرفية والمنهجية التي يتضمنها النسيج النقدي والتحليلي والذي انصب اهتمامه على كل صيغ الشعر وأنواعه. كما أنه محاط برؤيا تبرر وجوده وتضمن تجدده واستمراريته، ومع ذلك فالزجل ذو خصوصيات تضمن فرادته، إذ إنه من الطبيعي «أن هذا الأدب وهو يتحول من بنية شفوية إلى بنية كتابية، أن يتحول من مجراه الأصلي إلى مجرىً ثانٍ غيّر بعض الشيء من محتواه»(5).

الزجل لا ينحصر الاختلاف بينه وبين الشعر الفصيح بواسطة اللغة المستخدمة في التعبير، فقط. بل نلفي اختلافات جوهرية على مستويات متعددة : المواضيع والقضايا والأساليب والإيقاعات...

وتجب الإشارة هنا أن من أبرز أعلام هذا الصنف إدريس أمغار مسناوي وأحمد لمسيح وإدريس الزاوي وإدريس فكري وإدريس الكرش وإدريس بلعطار وأحمد دحمون وأحمد زرمون ومحمد الباكي ومحمد مومر ومحمد موثنا وشكيب اليوبي وامحمد الزروالي ولحسن باديس وفؤاد شردودي ويوسف الموساوي ورضوان حجاج والميلودي العياشي وعبد الرحمان الجباري وتوفيق العمراني وعبد الرحيم باطما، وفاطمة قاسمي ومراد القادري وأسية واردة ونهاد بنعكيدة وفاطمة شبشوب والزهراء الزريق ومحمد الراشق وعزيز محمد بنسعد، وأيضا كوكبة من الزجالين الشباب ومنهم؛ يونس تهوش هذا الزجال المغربي الواعد الذي في محصلته هذا الديوان المدروس وديوانيين آخرين هما قيد النشر في الجزائر.

يحمل إذن الشاعر/ المُجَرّب، سواء أكان شاعرا بالفصحى أو بالعامية، هم التجديد وخوض غمار التجريب، والوصول إلى أماكن لم يصلها أحد

3.1 ـ التجريب

جرت العادة على توظيف مصطلح التجريب، في التداول الإبداعي والنقدي العربي والعالمي، بوصفه مشروع رؤية فنية تحث الكاتب أولا، والقارئ ثانيا، على خوض غمار المغامرة والاجتهاد وعدم التسليم بما هو جاهز وقبلي من الرؤى والأشكال وأصناف التعبير. وهو المصطلح الذي عرف شيوعا كبيرا منذ عقد الثمانينات من القرن الماضي بشكل مميز في البيئة المغربية، لكن قلما يتم الالتفات إلى تنوع الاستشرافات التي يوحي بها، وكذلك الانتباه إلى مختلف الاشتراطات التي تساعده على توشيج علاقاته المختلفة بالأجناس التي يحيا ضمنها. الأمر الذي أغرق هذا المصطلح في نوع من الالتباس في الكثير من الأوقات.

يعد التجريب إذن، صفة أساس ترتبط بالإبداع الحقيقي، وعلامة فاصلة تحدد الفرق بين المبدعين الذين يضعون نصب أعينهم العدول والانزياح عن الأشكال والانتظارات التي تم تكريسها سابقا، بشكل دائم ومستمر، وغيرهم من المبدعين. إنه، بعبارة أخرى، يشكل حدا فاصلا بين المبدع الذي يبدع من داخل المعيار الذي وضعت حدوده سالفا، والمبدع الذي يطمح إلى تخطي هذه الحدود والقفز عليها باستمرار بغية تشييد عوالم أخرى خارج هذا المعيار.

وبما أن حديثنا عن الشعر/ الزجل، فنورد التعريف الذي قدمه الشاعر/ الناقد محمد السرغيني للتجريب حيث يرى أن: «التجريب أساسا هو أن يخرج المجرب عن حدود القاعدة المشاعة انطلاقا منها (...) هو أن ينطلق الشاعر من القاعدة العامة المألوفة. التجريب هو محاولة تجاوز القواعد السائدة انطلاقا من هذه القواعد نفسها (...) التجريب هو محاولة للخروج من الدوران في الفراغ، خاصة بعد أن أحس الشعراء بأن العصر هو عصر الرواية وليس عصر الشعر. لذلك يجب أن تضبط مواصفاته على كل المستويات (...) والتجريب الذي يمكن أن يصبح قاعدة هو الذي يكون مصحوبا بقناعة ذاتية»[6].

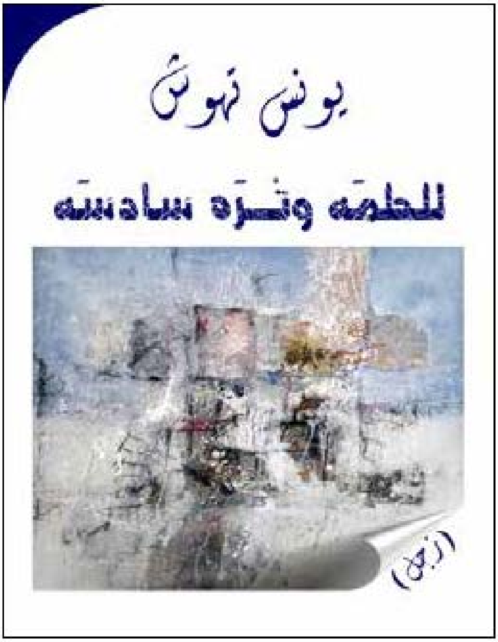
ومن خلال هذا التعريف الذي صاغه شاعر وناقد عليم بخفايا العملية الإبداعية، يتبين لنا مدى النضج الذي وصل إليه الوعي بالتجريب مفهوما وممارسة، كما ينبغي الإيضاح هنا أن التجريب الذي نقصده هو التجريب المبني والمؤسس على خلفيات معرفية ورؤى فكرية جلية، وليس الخروج عن النموذج السائد شعريا ومخالفة الذوق الفني العام لا غير. كما تجب الإشارة أيضا أن المنجز الشعري العربي، قد عرف طيلة مساره محاولات عدة للخروج عن السائد والنمط الفني المتعارف عليه، بدءا بنصوص شعر الشعراء الصعاليك، إلى النصوص الخمرية عند أبي نواس، إضافة إلى نصوص الموشحات، وصولا إلى نصوص التفعيلة وقصيدة النثر.. وفي كل مرحلة تدور رحى الصراع، فيظهر أنصار للقديم المألوف وأنصار للحداثة والتجريب.

يحمل إذن الشاعر/ المُجَرّب، سواء أكان شاعرا بالفصحى أو بالعامية، هم التجديد وخوض غمار التجريب، والوصول إلى أماكن لم يصلها أحد، وإضاءة زوايا معتمة لم ينتبه إليها أحد، وصقل تجربته باستمرار، ولعل يونس تهوش من هؤلاء الذين أعلنوا التمرد على النموذج أولا من

خلال ركوب خطر التعبير بالعامية المغربية بدل العربية الفصحى وتجريب أشكال مختلفة من أنماط التعبير شكلا ومضمونا ثانيا.

التجريب في ديوان "للحلمة وترة سادسة"

يقع ديوان" للحلمَة وترَة سادسَة" للزجال المغربي "يونس تهوش" في سفر 60 صفحة من الحجم المتوسط، ويضم بين دفتيه خمس قصائد زهرة الاحلام، عاطفة الزهر، حتى يتوحّمنا السحاب، للحلمة وترة سادسة، عين الشمس (وهو بالمناسبة التجربة الأولى لهذا الزجال في الكتابة الزجلية، وقد صدر عن المطبعة السريعة بالقنيطرة، وقد أبدع لوحة غلافه الفنان التشكيلي فؤاد شردودي، وتم تدبيجه بتقديم من الشاعر/ الزجال إدريس أمغار مسناوي، وعنونه بـ" الزجال يونس تهوش الحالم المتحدي"، حيث قدم للديوان فأعطى فكرة عن مضمونه واتجاهاته وأغراضه... وأوضح أن تجربة الزجال تجربة واعدة تستحق أن تقرأ، وأكد أن التجريب ملمح رئيس من ملامح التجربة الزجلية ليونس تهوش، على اعتبار أن هذا الزجال ينطلق من سؤال البحث عن موقع خاص في التراكم الحاصل في هذا الفن، أي من الشغف الدائم بالبحث عن التميّز ومن النفور الجلي من التطابق مع تجارب الآخرين، كما أنه سؤال طموح يجعل التجريب عنده تجربة غنية غير قابلة للتكرار، كأنه يمثل بصمة خاصة تحيل على هذا المبدع الشاب وتميزه عن غيره وفي ذلك يقول إدريس أمغار مسناوي: «يونس تايستلهم التجربّة من رحم التراث المحلي والعالمي باش يمنحنا ــ هذا المبدع الكريم ــ قصيدة عالمّة، لأن لكتابّة ف سفره السندبادي تجريب؛ والتجريب داخل له الزجال بوعي وبثقة عاليّة من أن لا تجديد بدون مغامرّة، ولا مغامرّة



حقيقيّة بعيدة على التجريب... ف هذ الديوان يونس مغامر حقيقي تا يعمل بكل انفعاله ووعيه الزجلي على ابتكار الجديد انطلاقا من اللغه، من الفكره، من الصورة وصولا للشكل»[7].

يتضح انطلاقا من القراءة الفاحصة للديوان هذا الشاعر/ الزجال أنه ديوان متنـــــــوع وغني بتجارب شعرية مختلفة، يقول مسناوي: «يونس ف ديوانه... تايمنحنا نسيج زجلي متكامل، مـــــطروز ب 5 د القصايد، كـــــل قصيدة تسيك ف اختها»[8]، مما يؤكد أن تجربته الشعرية تنم عن وعي شعري جلي بأفق الكتابة في تمظهراتها المختلفة، وإذا كان اختيار تهوش للغة العامية المغربية وسيلة مهمة للتعبير الشعري، اختيارا واعيا؛ فالتأكيد أن لهذه اللغة قدرة على زرع الدهشة وخرق أفق التلقي باستمرار وترك الأثر البالغ في نفوس المتلقين، فهي لغة تراوح بين مستويين مهمين؛ الأول يتمثل في اقترابها من لغة المعيش اليومي، أما الثاني فكونها لغة تستثمر المجاز والتشبيه وصنوف الانزياح المختلفة.

لقد تنوّعت نصوص يونس تهوش حسب اختلاف السياقات التي أبدعت فيها من ناحية، وحسب الخلفيات الشعرية والمعرفية التي انطلق منها في كتابة هذه النصوص، من ناحية ثانية، فضمن كل متن من متون الديوان الشعري

تنوّعت نصوص يونس تهوش حسب اختلاف السياقات التي أبدعت فيها من ناحية، وحسب الخلفيات الشعرية والمعرفية التي انطلق منها في كتابة هذه النصوص، من ناحية ثانية

يستدعي رمزين دينيين هما يوسف و نوح عليهما السلام، فالرمز الأول يمثل الإغراء الذي تشكله الكتابة والإبداع، والتي تحتاج إلى صبر وجلد يماثل صبر النبي نوح في دعوة قومه للإيمان والتي دامت حسب بعض الروايات تسعمائة وخمسين سنة

إشارة بادية أو خفية للموضوع الذي يشغل ذهنه، وبالتالي انعكاس لمدى انفعالاته وتفاعلاته مع الآخر المماثل ثقافيا أو المختلف عنه. كما نؤكد ثانيا أن أهمية المنجز الشعري لدى تهوش تأتي فيما يحفل به هذا المنجز المتحقق من تفرد شعري يحمل في ثناياه مساحات تجريبية ذات أبعاد وخصوصيات مختلفة. وتبعـــا لذلك، فقـــد تعددت مـــواضيع ديـــوان" للحلمَه وترَه سادسَه" وتنوعت، وتراوحت نصوصه بين الطول والقصر النسبي.

تطلع إطلالة سريعة، في مجمل العناوين التي انتخبها تهوش لنصوصه الشعرية، القارئ على نوعية المواضيع التي حركت وجدانه وجعلت قريحته تجود زجلا رائقا، كما شكلت مجالا خصبا مترعا لتجسيد الأفق الشعري الذي حاول رسمه. وهذه العناوين هي:) زهرة الاحلام، عاطفة الزهر، حتى يتوحّمنا السحاب، للحلمة وترة سادسة، عين الشمس) حيث إن كل عنوان على حدة يوحي بدلالات متعددة ويحيل ضرورة إلى الإطـار التاريخي والأدبي والرمزي الذي أنتج ضمنه.

ستركز هذه القراءة على قصيدة واحدة من هذا الديوان لعلنا نكون موفقين في رصد بعض جوانب التجريب فيها، وهذا لا يلغي وجود هذه السمة في القصائد الأخرى، وهي قصيدة "حتى يتوحّمنا السحاب" والتي تعد واسطة العقد بالنسبة لهذا الديوان فهي ثالثة القصائد الخمسة، وقد كتبت في سنة 2012 بين مدينتين مغربيتين هما: فاس وورززات، حيث وظف فيها الشاعر شخصية السندباد الذي وجد فيها أنموذجاً ثريا ومعبِّرا عن مغامرته الفكرية والوجودية فاتخذها قناعاً رمزيا في هذه القصيدة المذكورة. وقد قدم في المقطع الأول من القصيدة ـــــ المكونة من خمسة مقاطع ـــــ مشهد السندباد الحالم بنفسه في جزيرة الأحلام، حينذاك تبدأ مغامرة السفر الممتع سفر الكتابة والإبداع، فعبر عن القصائد التي نسجها سندباد/ الشاعر بلفظ "ريام "وهي جمع ريم والتي تعني الغزالة الجميلة، ويستحضر الشاعر بعد هذا رمزا تاريخيا دينيا وهو معجزة "عصا موسى "عصا موسى التي يمكن أن نجعلها معادلا في هذه القصيدة للموهبة الشعرية التي يمتلكها الزجال، والتي يراها قادرة على تعبيد الطريق نحو التعبير عما يجول في فكره من رؤى وأفكار يقول الشاعر (9):

تشهّاتني رياح الاحلام
سندباد ف جزيرة الكلام
درت مع افكاري ريام
وشقيت ب عصا موسى
طريق ف عين الطريق
ف مخ بحري
لقيت رؤيات تتلاطم
منامات تتلاحم
وأنا نتْناغم مع فكري

تستمر، في المقطع الثاني، رحلة السندباد المعاصر فيستسلم لهذا العشق الذي يمثل الوجود الحقيقي للسندباد / الشاعر، ويستدعي رمزين دينيين هما "يوسف "و "نوح "عليهما السلام، فالرمز الأول يمثل الإغراء الذي تشكله الكتابة والإبداع، والتي تحتاج إلى صبر وجلد يماثل صبر النبي "نوح " في دعوة قومه للإيمان والتي دامت حسب بعض الروايات تسعمائة وخمسين سنة، مما يؤكد أن الشاعر واع تماما بما سيلاقيه في طريقه من صعوبات، فطريق الإبداع ليست مفروشة بالورود، كما أنه يستمر في التجريب ويستعير رمزا تاريخيا آخر مختلف عن الرمزين السابقين، وهو رمز "ابن بطوطة "الذي يحيل على حب الرحلة والارتحال، والشوق إلى معانقة المجهول، لعل هذا الرحالة الذي جاب الأمصار وجال في الأقطار أن يعين السندباد /الشاعر في سفره الشاق ويبدي له بعض معالم

الطريق المفعمة بالاحتمالات المتعددة، هذه الاحتمالات التي يرى فيها السندباد /الشاعر لذة ومتعة لا نظير لها، يقول الشاعر:[10]

ف خاطر الروّيا

سلمت ب نبوءة يوسف

قبلتْ هدية نوح

طالعت ابن بطوطة على سري

وبدا(ء) خطْوي يتهجّى أبجدِ سفري

لقيت:

حلاوة السْفر ف الأعماق

بنّة الغوص إشراق

شهوة العبارة تضياق

كل ما الرّيح تجْري

يوظف السندباد /الشاعر، في المقطع الثالث، بنية المثل الشعبي "الغايب حجتو معه" توظيفا تحويريا في قوله «المسافر حاجته معه »[11]، ليمنحه معاني أخرى توافق تجربته الشعرية، ويعلن أن السفر عند الناس أنواع ومع ذلك يرى أن السفر عنده لن تكتمل جدواه إلا بشراع يراه وجوديا وهو شراع الزجل، الذي يمتلك إمكانيات تعبيرية وجمالية تجعل السندباد /الشاعر يجد فيه كينونته الضائعة، فتصير الكتابة عنده تمثل الحياة، وذوبانا في آفاق رحبة، يقول الشاعر[12]:

المسافر حاجتُه معه

وأنا حاجْتي فْ نظري

السفر ڨالوا انْواع

والزّجل شراع

وانّا على شطْ الإبداع　　نوهّج بدْري

نتسلق القوس　　نقوزَح زهْري

نذُوق ملْحة الحياة

ف رمشَه نَتْنَعْنَعْ

نذُوب فْ رمشات

و فْ موجَه　　نملّح طيني

ويستمر السندباد/ الشاعر، في المقطع نفسه، في إعلان أن الكتابة ستخلص نفسه من حالة الجمود، وستحيي في نفسه القيم التي عرفت الذبول والاضمحلال، ويوظف رمزا مغربيا خالصا وهو "لالة عيشة البحرية"[13]، بوصفها رمزا للخصوبة، هذه الخصوبة التي يأمل الشاعر أن تظل موجودة فيما يكتبه وما يبدعه، بل إنه نجح في ربط هذا الرمز بالموروث الزجلي الصوفي حين يستحضر قول الزجال الذي يقول:

يا محمـــد أي ســـيـــدي

..... صلـــى اللـه عــليك لــبـدا

أحسن ما يقال عنـــدي

..... بـســم اللـه وبيـك نــبدا

حبك في سلطان جســدي ..... ما عزك يا عين وحـــدة

قدر النحلة كي تـســـدي ..... تبني

شهدة فوق شهـــدة

يقول الشاعر[14]:

نڨول شجرَه كنتْ　　ذابله كنتْ

ودبا البحريَه عويشَه تسْقيني

شهدَه بعد شهدَه

ولمّا تنبتْ الكتابَه ورْدَه

نتّهرق عليها ندى

حتى نفيضُوا خميرَه وحدَه

ولعل الشاعر في هذا الربط غير المألوف بين مكونات تنتمي إلى مجالات مختلفة يكون قد وحّد رؤيته لمفهوم الكتابة الإبداعية التي تروم تجميع الشتات للتعبير عن الوحدة، ومن المكونات الأخرى التي وظفها الشاعر في هذه القصيدة أيضا أسطورة من أساطير حضارة المايا، لينقل القارئ إلى أفق جديد مختلف عن الأفقين السابقين، لكنه في المقابل مرتبط بهما؛ حيث إن توظيف الشاعر لهذه الأسطورة جاء ليبين كيف يتصور الشاعر مفهوم الكتابة ومفعولها السحري، فيغدو الزجل معادلا للحياة والجمال، هذه الحياة التي تصير امتدادا لحكايات ألف ليلة وليلة، بما تمثله من ضــروب المتعـــة وصنوف

الملذات، ولعـــــل أهمّ هذه المتع هـــــي متعة السفر اللامتناهي «سبع سفرات «[15]، مع ما يحيل عليه الرقم سبعة من دلالات في الثقافة العربية منها ـــ الدلالة التي أشرنا إليها ـــ والذي يعززه بقوله «سبع حلمات تجمّل قدري«[16]، هذا القَدَر الذي جعل الشاعر يعيش حلولا مزدوجا ـــ بمفهوم المتصوفة ـــ فصارت الكتابة ذات الشاعر والشاعر ذات الكتابة، إنه نوع من الحلول يرّقي هذه الذات في مراقي الخلود والأبدية، كما خُلِّدت حكايات ألف ليلة وليلة يقول الشاعر«تحكينا شهرزاد حكايَه«[17]، هذه الحكاية التي هي عبارة عن حوار جرى بين شهرزاد وشهريار حول الشاعر والشعر(الكتابة)، تقمّص فيه الزجال تهوش شخصية شهرمان، حتى صار مطمعا لكل النساء وعلى رأسهم "تاليا" التي تريد الرقص معه، والأميرة "ديانا" التي ترغب أن تنسج معه علاقة غرامية مثل غرامياتها السابقة، أما "بيكاسوس" فتذيقه من "الدلع" صنوفا، بل إن "فينوس" تهيم به فتكشف له كل الأسرار، وبعد كل هذا تستمر شهرزاد في القول إن الكتابة تتنوع لذّاتها وتُقِر أنها ستظل على الدوام مغامرة، كما يعلن الشاعر أنه في الحالات جميعها سيظل مؤمنا بالكتابة بوصفها السبيل للتغيير، وأن الحداثة ليست قطيعة مع التراث وإنما إحياء له بأشكال مختلفة ومتنوعة، يقول الشاعر [18]:

الحَداثَه تزِيد فْ عمر ألف ليلَه وليلَه
اللي قْال التراث أوهام خانتُه الحِيلَه
والسندباد   يا لَلاَّ   طريقُه طويلَه
طوويلَه... طووويلَه...

يُسْتشف من هذا المقطع الزجلي طبيعة تصور الشاعر للتجريب فالتجريب والحداثة عنده ليستا إعلانا للقطيعة مع التراث المحلي أو العالمي وإنما إحياء له، بل إن الشاعر/ السندباد سيضل في رحلة بحث دائم عن خبايا هذا التراث وإظهاره في صور حداثية جديدة، وعموما فهذه القصيدة الطويلة، هي أشبه ما تكون بحكاية متتابعة الأجزاء، استلهم فيها الشاعر الملامح العامة للتجربة السندبادية، المتمثلة في روح المغامرة وارتياد الآفاق، وزيادة على ذلك فإن التوحّد بين السندباد/ الشاعر وتجاربه أضفى على القصيدة انسجاماً في أجزائها، خاصة وأن هذا الشاعر قد استطاع أن يوازي في قصيدته بين عوالم مختلفة ومتباعدة، لكنه ببراعته تمكن من نسجها وتحبيك نصه وكوّن بنية شعرية متكاملة.



عمر العسري

المكان تمثلا ودلالة

في الشعر المغربي المعاصر

تقـديم

إن علاقة الشعر بالمكان قديمة قدم الممارسة الشعرية ذاتها، وهو ما نلفيه في الوشائج التي تجمع الشعر بالنظم أو بالكتابة أولا، ويتمثل سطوة المكان ثانيا. وقد لمس الباحثون والنقاد هذه الوشائج منذ القديم، وصاغوا فرضيات عنها، كما بلوروا تصورات في مقاربتها، ولعل هذه العلاقة هي ما يُتابع الدرسان الفلسفي والنقدي الحديثين تأملهما انطلاقا من التداخل الذي يوجه هذه الممارسة النقدية عموما.

فلهذا التداخل ما يسيج هذه الدراسة التي تروم مقاربة علاقة الشعر المغربي المعاصر بالمكان، وما يحرض في الآن نفسه، على هذا التداخل هو طبيعة الشعر المكانية. فالمكان ليس شيئا خارجا عن هوية الشعر أو غريبا عنها، وإنما هو بنية ومكون يتحددان أحيانا كمستوى في تلقي الشعر.

تفترض إذن، دراسة مكون المكان وضع حدود صارمة له، وعدم الخوض، ولو مرحليا، في المشترك المكاني بين الشعري والسردي، وذلك حفاظا على دقة المفهوم، وتجنيبه الالتباس والتداخل بالمكان السردي في حين أن المكان الشعري له خصوصياته. لعل أهمها الانتقال من التصور الاعتيادي للمكان إلى التجريب غير الاعتيادي أي؛ الاختبار التخييلي له.

ومن جهة، تحتم علينا زمنية الشعر التجريبية التوقف عند مكانيته، فهما لا ينفصلان أبدا؛ فبالقدر الذي نجد في الشعر مؤشرات زمنية غير ملموسة، نواجه بالاقترابات المادية والملموسة للمكان. وهي ما يحقق للشعر توازنه الوجودي بخلق كتابة عن فضائية معينة وهي صفة للمكان وأحد سماته.

إن علاقة الشعر بالمكان قديمة قدم الممارسة الشعرية ذاتها، وهو ما نلفيه في الوشائج التي تجمع الشعر بالنظم أو بالكتابة أولا، ويتمثل سطوة المكان ثانيا

1ـ شعرية المكان

يضعنا عنوان شعرية المكان أمام تحد منهجي يتمثل في وصل منبع الكتابة الشعرية بالبعد المكاني الذي لا يحد، على النحو الذي يجعل الشعر منبع يسهم في رسم جغرافية مكانية. ومع أن هاجس الدراسة الدنو من العلاقة المتحققة بين الشعري والمكاني، فإن الشعر، في تحقق من تحققاته، يروم قول ما لا يستقيم التفصيل فيه أحيانا، حتى لو كان هذا التفصيل شعريا صرفا. إنه القول الجمالي الذي يستضيء بالفجوات والإيحاءات؛ أي الذي لا يفرط في تفاعله الخصيب مع المكان. هذا ملمح من ملامح التنويع الكتابي للشعر.



للحفر في هذه الوجهة القرائية، في التجربة الشعرية المغربية المعاصرة، سنحدد بعض التصورات التي عنيت بالعلاقة الإشكالية والشعرية بين المكان والشعر. وهي تصورات لا تخفي خلفيتها النظرية، وإنما تعلن عنها، وهو ما حرضها على عدّها أرضية تستجيب لخطة البحث عن المدخل المكاني في الشعر.

1-1 ـ التصور السيميائي

لقد حدد يوري لوتمان وظيفة المكان في النص الشعري تحديدا لا يختلف عن وظيفة المكان عند باقي الأجناس الكتابية الأخرى، على أن التحديد يتطرق عامة لعلاقة المكان بالكتابة الإبداعية بصفة عامة. يقول في هذا الصدد: « إن بنية مكان النص تصبح نموذجا لبنية العالم، وتصبح قواعد التركيب الداخل لعناصر النص الداخلية لغة النمذجة المكانية[1]".

جعل لوتمان من اللغة نظاما أساسيا وأوليا لتحويل العالم إلى أنساق، باعتبار اللغة نظاما تحويليا ونسقيا في آن، وأيضا خاضعا لقواعد وقوانين، وكذا حجم المساحة التي يشغلها المكان الفني في علاقته بالكائن. يقول: "يمكن أن نتكلم عن سيمياء الكون التي نحددها بأنها فضاء سيميوطيقي ضروري لوجود ولاشتغال اللغات المختلفة، وليس بمثابة جماع للغات الموجودة؛ بمعنى واحد سيمياء الكون لها وجود سابق على هذه اللغات وتوجد في حالة تفاعل دائم معها. من هذا المنظور، فإن لغة ما تعد وظيفة، مجموعة من الفضاءات السيميوطيقية المالكة لحدود"[2].

يمنح لوتمان للغة أولوية تتحدد كوحدة أساسية لتحليل الأنساق الخارجية، وهي تسهم بشكل دائم في خلق علاقات تناصية مع معطيات غير لغوية أحيانا. فالإنسان يخلق حول ذاته حيزا مكانيا منظما من جهة العلاقات والتمثلات. ويسعى الكاتب، عبر هذا المعطى، توظيف المكان توظيفا تجسيديا للأفكار والرموز والحقائق، والعمل على تقريبها من الواقع.

2-1 ـ التصوّر السيكولوجي

يأتي تصور غاستون باشلار، ليحدد المكان بمقدار تأثيره في النفس، وما يخلقه من قيم الألفة والارتباط بالواقع والحلم، بل ويحول المتلقي إلى كائن منفعل بالمعطيات

هاجس الدراسة الدنو من العلاقة المتحققة بين الشعري والمكاني، فإن الشعر، في تحقق من تحققاته، يروم قول ما لا يستقيم التفصيل فيه أحيانا، حتى لو كان هذا التفصيل شعريا صرفا

تتمظهر عند باشلار قيم الإنسانية في البيوت والحجرات التي كانت تمثل فضاء معيشيا في الماضي أو في الطفولة، ولعل الابتعاد عن هذه الأمكنة قد يبعث على الاسترجاع والاستعادة باستمرار

المكانية من حجرة، وخزانة، ومقهى. يقول في هذا السياق: "إن سمات المأوى تبلغ حدا من البساطة ومن التجذر العميق في اللاوعي يجعلها تستعاد بمجرد ذكرها، أكثر مما تستعاد من خلال الوصف الدقيق لها. هنا الظل الدقيق يتم عن اللون. ولهذا فإن كلمة الشاعر، بسبب وقعها الصادق تحرك أعماق وجودنا"[3].

لقد حصر باشلار مفهوم المكان في البيت لأنه مهد الأمكنة، ومن المعروف أنه الأول والأكثر ذيوعا في الكتابة. إنه كائن موضوعي استدعاه الكاتب أو الشاعر واستنطقه من خلال نسق معين. فكل القوى المتخيلة تحضر بشكل أو بآخر في عمق الكون بما هو مادة، وهذا الاعتقاد الفكري "يجب أن يدرس قبل كل شيء علاقات السببية المادية بالسببية الصورية. هذه المشكلة تفرض نفسها على الشاعر وعلى النحات على حد سواء، ذلك أن للصور الشعرية، هي أيضا مادة"[4].

تتمظهر عند باشلار قيم الإنسانية في البيوت والحجرات التي كانت تمثل فضاء معيشيا في الماضي أو في الطفولة، ولعل الابتعاد عن هذه الأمكنة قد يبعث على الاسترجاع والاستعادة باستمرار، لأن "كل ركن وزاوية فيه كان مستقر الأحلام اليقظة، وعاداتنا المتعلقة، بحلم اليقظة قد اكتسبت في ذلك المستقر"[5].

وبهذا فإن الكاتب حين يستعيد في نصه مكانا محملا بقيم إنسانية، فإنه يفتح بابا حلميا، فيمتزج الواقعي بالحلمي، لتتحصل حينها عن شعرية مكانية ناتجة عن الحميمية التي تتخلق بين الذات والأمكنة، وهو ما أسماه باشلار بالمكان الشعري، أي ذلك المكان الذي يمنحنا مساحة أكبر من المساحة التي يفرضها أي موضوع.

3-1 ـ التصور الأنثروبولوجي

وفي السياق الذي نحاول من خلاله تأكيد أن اللغة والمكان هما صاريتا الكتابة المعاصرة، نستند، بشكل سياقي، إلى طرح جورج بيريك حول مفهوم الفضاء أو الفضائية، وهي صفة للمكان. يقول: « إننا نحيا في هذه الفضاءات، في المدن، في هذه الأرياف، في هذه الدهاليز، في هذه الحدائق. يبدو لنا بديهيا. ربما كان ينبغي لهذا أن يكون بالفعل بديهيا. لكن هذا ليس بديهيا، ليس واضحا بذاته. هذا واقعي طبعا، ونتيجة لذلك، فهو على الأرجح عقلاني. يمكن أن يُلمَس. بل يمكن الاستسلام للحلم. لا شيء، مثلا يمنعنا من تصور أشياء لن تكون لا مدنا ولا أريافا، أو دهاليز مترو تكون في الآن ذاته حدائق"[6].

لا تروم هذه المقتبسة، لجورج بيريك، إضاءة العلاقة بين الكتابة والمكان، أو الفضاء على حد تأكيده، وإنما تتغيا تقريب المسافة بين فضاء الكتابة وكتابة الفضاء، من خلال إشكال مفصلي هو كيف لفضاء الكتابة أن يستوعب كتابة الفضاء؟ وفي السياق الذي نحن بصدده يمكن خلق منطلق إشكالي بديل مفاده: كيف لمكان الشعر أن يستوعب شعر المكان؟



ومن اللافت الانتباه إلى أن الشعر قد عوّل، في البدء، على المكان رؤية وتمثلا. والإنسان في وجوده المادي والمجرد يكتب فضاءه الحيوي ومكانه الذي يؤرخ وجوده. فمكان

الكتابة ليس بأقل تنويعا ودينامية من كتابة المكان.

إذا كان هذا هو وضع المكان في أقصى درجات الوعي والتفكير، فإن وضعه التمثلي، والإدراكي في عملية التخييل وإبداع الصور، أمر يكاد يكون مختلفا تماما إذا ما مثلنا له ببنيات نصية شعرية نستدل من خلالها على طبيعة الاستخدامات اللغوية التي تضفي مكانية على الفكر.

بهذا التحديد، فإن المكان في الكتابة غير المكان في الواقع، لأن النص لا ينتج دلالة عبر المطابقة، وإلا اعتبرنا الواقع أبلغ من الكتابة أصلا. بل إن الاستدعاء المكاني يستجيب للغة العليا التي يكتب بها الشعر ويتجاوز حدوده الواقعية. إن التفكير في أمكنة المدينة على سبيل التمثيل، هو اعتراف بهوية الكتابة أولا، وانتصار للهوية المدينية للشعر المعاصر ثانيا. وأن المكان المستدعى في الشعر ليس حيزا أو مسافة معتادة فحسب، وإنما هو أيضا تفكير وبعث له عبر الذاكرة.

لقد اكتسى المكان في الخطابين الفكري والشعري أهمية قصوى، أصبح يمثل عضوا ديناميا في جسد الكتابة، وفي الشعر على وجه التخصيص، ولا يمكن أن نغفل المقدمات الطللية في الشعر الجاهلي وقيمتها البلاغية في تصوير المكان وبعثه شعرا، وأيضا في العصور التالية حيث التوقف عند أماكن الصبا والشباب ووصف القصور والبرك والقلاع... وما تخللها من وقائع وأحداث. حتى الملاحم كانت تقدم حجما كبيرا من الإحساس بالمكان الواقعي، فهي غنية بدرجة عالية حين تقدم الأمكنة الأسطورية، والتي تشير كلها إلى أن الخيال يطوع المكان

لقد اكتسى المكان في الخطابين الفكري والشعري أهمية قصوى، أصبح يمثل عضوا ديناميا في جسد الكتابة، وفي الشعر على وجه التخصيص

طبقا للموضوع المتخيل، حيث إن كل مكان يناسب حجم المهمة التي يقوم بها جلجامش داخله. كما قدمت ألف ليلة وليلة المدينة الواقعية، بأبعاد جمالية، وقدمت أيضا مدنا لا تنتمي مادة بنائها إلى ما يعهده العقل والذهن؛ قصورا مبنية من البلور والرخام والحديد الصيني، وقصورا من الجواهر والأحجار الكريمة.

تبعا لهذا التأطير نقول، إن الكتابة عامة، والشعرية منها خاصة، لا تغفل البنية المكانية، باعتبار هذه الأخيرة دالة على المعيش واليومي والوجداني والفكري والخيالي، وكون البنيتين، الكتابية والمكانية، متداخلتان بما يؤكد التأثير المتبادل، ولعل المكان أفضل مكون يجسد الأبعاد الجمالية للكتابة وللنص الشعري، ويكشف الأبعاد الأخرى غير الجمالية كالمسافة والحيز، ليصير في النهاية كونا شعريا مؤسسا على المكانية التي ما هي إلا استعارة كبرى يلصقها الفكر بكل شيء.

2ـ الشعر وتمثل المدينة

يتحدد فهمنا للعلاقة القائمة بين مكان المدينة، والشعر المعاصر من خلال ارتباطين أساسيين؛ الأول يكون المكان مقرونا بالفعل الإنساني، وفي الثاني يعكس المكان من بين ما يعكس خلجات ومشاعر وانفعالات الذات. في هذا التعلق بين المدينة والشعر يعنينا التمييز بينهما ويسمح لنا برصد هذا المكون في الشعر المعاصر وفق مستويات معينة تتقصد الكشف عن دينامية تتمثل فضاء المدينة من ثلاث زوايا:

تبعا لهذا التأطير نقول، إن الكتابة عامة، والشعرية منها خاصة، لا تغفل البنية المكانية، باعتبار هذه الأخيرة دالة على المعيش اليومي والوجداني والفكري والخيالي، وكون البنيتين، الكتابية والمكانية، متداخلتان

1-2 ـ التمثل الرمزي

ونقصد به حضور المدينة حضورا رمزيا كنائيا أحيانا، وذلك للتدليل على أشياء أخرى بوصفها موضوعا شعريا مسنودا برؤية الشاعر ومعمارية النص الشعري. وهنا نكون إزاء مشروع شعري يبني نصوصه على بنية مكانية خالصة تروم استدعاء تفاصيل المدينة عبر لغة مجازية. ونمثل في هذا السياق، بمقطع من قصيدة "صوته" للشاعر محمد الشركي. يقول الشاعر:

مبارك من يدخل المدينة العظيمة
التي تُؤوي جُرحَكِ: سمعت غناء
يتصاعد من وادي الأمهات في أعماقكْ.
رأيت الخطاطيف الجذلى
تطير بين المآذن وحافات دمكِ،
والشموع مُوقدة تحت سورك الرباني.
أفي هذه الليلةِ التي لا قرار لها
تنبعثين من رمادك القديم
وتشكلين الآتي في ظلمة أحشائكْ؟[7]

نسجل كون المقطع الشعري منفتح على ذات الشاعر التي تجول بنا في فضاء المدينة من خلال مؤشرات لفظية (المدينة العظيمة). لكن سرعان ما يختفي هذا المعطى المباشر وراء إيحائية اللغة الموظفة (الجرح، غناء، الخطاطيف، المآذن، الشموع، سور).

أول سمات مكان المدينة عند محمد الشركي هو الألم، إذ إن بداية القصيدة إطلالة وانفتاح من الشاعر على عالم المدينة العظيمة، وهو انفتاح له مبرره، فالمخاطب في النص أنثى (تؤوي جُرحَكِ) ومن خلالها تتشكل صورا مقترنة بها عبر رمزية المدينة. من هذا المدخل، تصبح

أول سمات مكان المدينة عند محمد الشركي هو الألم، إذ إن بداية القصيدة إطلالة وانفتاح من الشاعر على عالم المدينة العظيمة، وهو انفتاح له مبرره

المفردات معادلا لصورة المدينة ولكن المخاطب في النص هي القصيدة.

فالمدينة من خلال هذا التمثل لا تقدم تقديما تجسيديا، وإنما عبر رؤية شعرية كنائية تستنبت بنيات المدينة في رحم سؤال القصيدة، خاصة أن الشاعر يسترسل في وصف أجواء الليل؛ حيث مآذن المدينة والشموع والخطاطيف والوحي الشعري.

إن الشاعر محمد الشركي يبدع صورة المدينة من خلال لحظاتها المنفلتة، وذلك في زمن الليل وطقوسه وما يمثل في وجود الشاعر من أهمية بالغة. فصورة الليل على صفحة المدينة ترمز إلى شيء واحد هو القصيدة.

يمكن أن نورد هنا ملاحظتين اثنتين، تتعلق الأولى بالمعطى اللغوي وهو حافل بالدلالات المكانية، والثانية أن سياق هذا المعطى مرهون باختلاق علاقات لا تتصل بالمكان إلا من جهة كونه فضاء للكتابة فقط.

2-2ـ التمثل الوجداني

إن الحيز الجغرافي للمكان، ووظائفه المتداخلة مع فضاء المدينة تمثل تفاعله الوجودي مع هذه مكونات المكان وعناصره. ومن هنا يجتهد الشاعر في تنظيم عناصر المكان باستراتيجيا وضع الحدود المتوخاة، وانتقاء الكلمات قصد تشكيل دال مكاني لا ينفصل في كليته عن الأجزاء الأخرى.

ثمة استلهام وجداني للمكان في الشعر، ذلك بتغييب التفاصيل، وخلق علائق تحيل عليه دونما التأثير على الجملة الشعرية. وقد يبدو هذا أساسيا في مقام الشعر والقصة إلى حد ما. وهو مقاربة بوصفه كيانا وممارسة مرتبطين بالفعل البشري. في هذا السياق يقول الشاعر أحمد زنيبر:

حين تنام المدينة
على موج البياض
تنكمش الأضواء
وتحتضر الساعات...
لا العين تدرك الأنحاء
ولا النورس طاوعه الجناح..[8]

> **المدينة عند الشاعر أحمد زنيبر لا تكون مكانا إلا بنسيج من العلاقات الإنسانية عبر أفعال واحتمالات. ومنها، أي المدينة، تستمر تلك الملامح الإنسانية الدالة على الدفء والإدراك الإيجابي لمكنوناتها**

يؤشر هذا المقطع على أبعاد مكانية صرف تحيل بدورها على شكل من أشكال التفاعل والتفكير في المدينة شعرا، وذلك على نحو وجداني. فالشاعر يخلق أفق مدينته زمن نومها، والنوم لا يحيل على انعدام الحركة، وإنما يجرد الذات من ماديتها، فالمدينة عند الشاعر تخلق امتدادها وأفقها في مقام التجرد من الماديات، بل وتنعم باحتفاء خاص في وجدان الشاعر.

المدينة عند الشاعر أحمد زنيبر لا تكون مكانا إلا بنسيج من العلاقات الإنسانية عبر أفعال واحتمالات. ومنها، أي المدينة، تستمر تلك الملامح الإنسانية الدالة على الدفء والإدراك الإيجابي لمكنوناتها.

يفتح ديوان "حيرة الطيف" كوة مكانية مقرونة بمدينة سلا، وهي حيز وجداني في مقام الشاعر، وأيضا حيز فرضت على الشاعر وعيا خاصا وتمثلا يختبر العزلة الليلة في ارتباطاتها بالأبواب، والأقواس، والأنحاء... وهي مؤشرات على هوية المكان، قد لا تخفي حمولتها الجغرافية إلا بإظهار ما يثبتها. ومهما أعدنا قراءة قصائد الديوان فلن نجد إلا هما وجدانيا واحدا، هو تلك التفاصيل والمشاعر موجهة إلى المدينة لتقول: لا بد من سلا كما يقرر أحمد زنيبر.

3-2 - التمثل القياسي

مقاربة المكان أو المدينة بوصفها شاهدا دالا على تاريخ مجيد، تحيل على وقائع ورموز تراثية. وهو ما يغني الصورة الشعرية. والشاعر في هذا المقام لا يقرن رؤيته براهنية المدينة، وإنما يستدعي شاهدا تاريخيا باعتباره نظاما جديدا للتصور وخلق مقايسة ليست في تضاد مع الواقع، وإنما يتعلق الأمر بفهم أن الحقيقة التاريخية ذاتها ليس لها أي معنى خارج الآني. فالمدينة بتاريخيها ورموزها قد تشغل وظيفة حجاجية، أو شاهدا تارخيا يرسخ قيمتها وهويتها. والرؤية ذاتها نلفيها في قصيدة "طنجة" للشاعر محمد الصالحي. يقول الشاعر:

أؤوب إليك
في أسمال شحاذ،
كما فعل أوديسوس
في الأوديسة
إذ عاد إلى إيثاكا
في أسمال شحاذ
لكنني لم أسمع من يقول
ياله من خبير
له في الأقواس
نظر.
كما سمع أوديسوس
في الأوديسة
إذ عاد إلى إيثاكا
في أسمال شحاذ،
فآه
يا طنجة
لو....[9]

يحمل هذا المقطع ثنائية مهمة تتمثل الأولى في هوية مدينة طنجة المستدعاة، أما الثانية فتتحدد بموقف الشاعر من المدينة. وإن الشاعر يعطينا انطباعا بأن قصيدته تفتح طريق الرموز التراثية بسند تشبيهي يقف بين الشاعر وأوديسيوس، وبين طنجة وإيثاكا. وحدود المشابهة المتحققة على نحو مقايسة بين أحداث أوديسة الواقع.

لكأن الشاعر يستل من الأسطورة موقف أوديسيوس من مدينة إيثاكا، وهو الموقف ذاته الذي قاس عليه الشاعر تعلقه بمدينة طنجة، التي وإن طال البين والبعد عنها، فإنه ثمة حنين وشوق لها.

3ـ التفاصيل المكانية وبناء الدلالة

نقصد بالتفاصيل المكانية تلك الأسماء التي تتناسل في وشيجة عضوية بالمكان، ويبقى التنصيص على استدعائها مشرعا على دلالات مختلفة. بحضور الشارع، والحديقة، والشرفة، والغرفة، تكون العلاقة بين الشعر وتفاصيل المكان قد انبنت على اسم المكان وهويته، وأيضا بتحويله إلى جزء من الدلالة المنفلتة، وبتشغيله بما هو وجود موضوعي مستقل كما هو الشأن مع الزمان. فالعلاقات والمواقع، وطبيعة التركيب الإيحائي والاستعاري لا يتحقق إلا بوجود مكان باعتباره ظاهرة، والتفاعل معه مدعوم بالأحاسيس المجردة.

إن تمثل الأمكنة التفصيلية مدخل أساسي لرصد اقترابات الشاعر من المكان، وأيضا بفتح أفق الدلالة الشعرية على طبيعة الرؤية الجزئية لجغرافية المدينة التي حددناها سابقا. وقبل ذلك، سنكتفي ببعض النماذج على سبيل التمثيل لا الحصر.

وما يعنينا في المساءلة الشعرية التفصيلية لمكوّن المكان، هو أنها مساءلة ذاتية تستوي على استفهام جذري بشأن هوية الأمكنة. فالشعر لم يكن يجوس في مدار المكان فحسب، بل يسائل الوجود من قبل رؤية تعلق على المكان عديد المشاعر والأحاسيس.

إن تمثل الأمكنة التفصيلية مدخل أساسي لرصد اقترابات الشاعر من المكان، وأيضا بفتح أفق الدلالة الشعرية على طبيعة الرؤية الجزئية لجغرافية المدينة التي حددناها سابقا

3-1 ــ الشوارع

تقول الشاعرة إيمان الخطابي في قصيدة "شوارع الليل":

شوارع الليل غابة أخرى

ستشتعل الآن.

ربما الظلمةُ أوحتْ لهمْ

أن يَنصبوا أعواد ثقاب

على امتداد الأرصفة.[10]

أدمجت الشاعرة الشوارع بالليل في بناء الصورة. فقد شغلها الوصل بين العنوان الرئيس للديوان "البحر في بداية الجزر" وبين معمارية القصيدة. وهو ما سيوجه المقطع نحو بناء دلالة حضارية تم التنصيص عليها من خلال (الأرصفة) فموقع الذات الشاعرة كان خاضعا للهيب المكان، وللظلمة التي تسعى جاهدة إلى إزاحتها ب(أعواد ثقاب).

فقراءة هذا المقطع تواصل استجلاء هوية الشوارع المظلمة والفسيحة في القصيدة، انطلاقا من تكرار العنوان واختياره حالة مكانية بدئية، وسيتبدى هذا الاحتفاء بجلاء في إذكاء الظلمة على امتداد أرصفة المدينة. فغدا المكان مكونا من هندسة جغرافية اختلطت برؤية الشاعرة.

3-2 الحديقة:

يقول الشاعر عبد الجواد الخنيفي في قصيدة "عبد الجبار السحيمي: هواء ساخن":

على باب الحديقة

يُشعل عزلته

العالية

في مجرى الكواكب،

سيد الينابيع

شِريانُه المِحبرة والريح،

لا يلتفت

إلى مطر أو ضوء

هو رعشة الحياة.[11]

أدمج الشاعر عبد الجواد الخنيفي شخصية القاص والصحفي عبد الجبار السحيمي في بناء قصيدته. فقد شغله بورتريه شخصيته للوصل ما بين الشعر ومكان الحديقة، لتغدو الحديقة وسيطا بينهما دون أن تكون

من بين السيميائيين المغاربة من دعا إلى ضرورة تجريد بعض المبادئ وتطبيقها ضمن تصور يؤمن بالتعددية النقدية المشروطة بوحدة في الآفاق

أداة عبور أو حياة. لأن استدعاء الحديقة أبان أنه جزء من بورتريه شعري متخيل. ويكاد يكون هذا الوفاء والاحتفاء ملمح يؤشر على شعر الفضاء. فقد خطه الشاعر بذكر التفاصيل (يشعل، لا يلتفت) التي تراوح بين ثبات الحركة ودينامية المشاعر.

تتوجه قصيدة الشاعر عبد الجواد الخنيفي إلى شخصية السحيمي، ويوحي في سياق اقترانه بالكتابة بأنه سفر وجداني في فضاء الحديقة، وبهذا السفر تستوي التشبيهات والاستعارات واقفة، وفي هذا الوقوف تبني علاقة مكانية بطلها الحديقة التي لم تكن في حقيقة الشعر إلا شخصية عبد الجبار السحيمي.

3-3 الشرفة

تقول الشاعرة لطيفة المسكيني في قصيدة "هذه الشرفة":

هذه الشرفة

بلا مزهريات

بلا ورود

بلا سراج

وإن كان أعمى

هذه الشرفة،

عدم

إكليله الهذيان [12].

ركزت الشاعرة، من خلال هذا المقطع، على رؤية تأثيثية لمكان الشرفة، وهذه العناصر الداخلة في توصيف أنحاء الشرفة تضطلع بأدوار اقتراحية تدنو من السرد، وأيضا تسمو بالنص إلى خلق إيحائيته. فالعناصر الغائبة عن ديكور الشرفة هي حاضرة في وجدان الشاعرة، وتقوم بدور تفسيري بالنسبة للمتلقي.

فغياب المزهريات، والورود، والسراج، قد أفقد للشرفة وظيفتها الجمالية. ومادامت الشاعرة تستدعي مؤثثات الشرفة بالغياب، فإنها تتغيا تمرير رؤية انتقادية للمكان كمعطى وجودي. وهذا ما منح النص ديناميته الإيحائية والتخييلية.

لقد استطاعت مؤثثات الشرفة، إثراء النص، والنأي به عن الدلالة المباشرة، وقد سعت الشاعرة إلى تعميق دلالة النفي لا مزهريات، لا ورود، لا سراج. وما دامت "لا" جاءت مقرونة بحرف جر، فإن الدلالة المحتملة كون هذه العناصر كانت فيما مضى، أو ما تزال مؤثثة للشرفة.

اللغة الشعرية واللا مكان:

لاستجلاء اللامكان في الشعر، يتعين علينا أولا افتراض مسافة بين الشاعر والوجود، وهي مسافة تنسج علاقات يقتصر أثرها على اللغة باعتبارها رؤية جمالية موظفة تتماهى بما هو مجرد ومادي، وثانيا الوقوف عند هذا البعد الكامن في جوانب التخيل والاستغراق في التجريد، إنه خلاصة حفر في عالم الموجودات الذي يمكننا من استجلاء آفاق جديدة من الوجود الممكن في اللامكان.

يتبدى هذا التحقق عندما يقدم الشاعر على هدم أمكنته، وابتناء عالم قانونه الأساسي هو المحو، ووسط الفراغ يقدم الشاعر على استجلاء التآكل والاندثار. وقد نستدل بما توصل إليه رولان بارث عندما قارب تجربة راسين المسرحية والشعرية، في كتابه "عن راسين". ولعل من بين ما خلص إليه لتحديد مفهوم المكان الراسيني أنه مجرد تماما عن دلالته الواقعية، وهو مكان يحمل أبعادا تراجيدية في عمقه ودلالته. فما قدمه راسين في مسرحياته ليس له سمة بالمكان أصلا إلا من جهة الإحساس بالألم والموت، والغرفة التي اقترنت بالقصر

الفسيح لم تكن غرفة حقيقية لأن الفرجة التي يخلقها النص لامرئية أساسا[13] .

مهما استدعى الشاعر الأمكنة في قصيدته، فإن مجهول التحقق يعيده إلى اللامكان، يحرره من الواقع ومن التفاصيل، أو يتسلل اللامرئي إلى تلك التفاصيل ليزيحها بشكل أو بآخر. هو ذا المكان الغامض المنفلت من حـدوده، الذي تظل جغرافيته متمنعة عن التحديد خاصة في الخطاب الشعري.

يقول الشاعر مبارك الراجي في قصيدة "الخنصر":

المقبرة سرير أبدي
حين كان الشخص حيا
ثمة رغبات كانت للخنصر الصغير
في منتصف الليل
عادة ما كان الخنصر يحب
أن يتثاءب ظله في باحة الدار
في منتصف الليل عادة
ما كان يرغب
أن يلاعب ظفره
كساحر صغير بقبعة
عادة ما كان يرغب
الخنصر دائما
أن يتسلل الليل
إلى امرأة
يحب الخنصر خنصرها [14].

إن الشاعر المعاصر يحاول، بلغة كليمون روسي، تشكيل رؤية اللامرئي، لأن الموجودات لا تتشكل لغويا، بل السياق الاستعاري يكتسح كل الحدود المادية، ويؤطر الصور الشعرية بوصفها تنويعا ومقترحا للواقع

يطالعنا هذا المقطع بمكان المقبرة، وهي ترمز لكينونة الموت. فالحياة اقترنت بالماضي(حين كان) أمّا الشخص والمرأة فقد اقترنا بالأمل (ما كان يرغب). فالشاعر يقدم هذا الوضع الحياتي بناء على استعارة الموت، وكأنه يقول في نهاية الحياة سيأتي الموت. وعبارة المقبرة سرير أبدي، هي نتيجة قراءة الموت في أثناء الحياة.

عبر مرثيته يقدم الشاعر رؤية أخرى تثري مدلول سطوة الموت على الوجود، إنه يقدم المقبرة ليس مكانا، وإنما نتيجة يحاول الانطلاق منها قصد تفكيك الواقع، وبناء موضوع مستقل عن كل إحالة واقعية.

إن الشاعر المعاصر يحاول، بلغة كليمون روسي، تشكيل رؤية اللامرئي، لأن الموجودات لا تتشكل لغويا، بل السياق الاستعاري يكتسح كل الحدود المادية، ويؤطر الصور الشعرية بوصفها تنويعا ومقترحا للواقع. وكل خلق أو توصيف هو يحمل بين طياته طابعا شعريا. ويقول كليمون روسي في هذا الصدد: "إذا كنا نعد الوصف ذلك التقرير المكتوب عن شيء موجود أو كان موجودا، يُعيد البورتريه، مثلما هو مفترض فيه، رسم حقيقة نموذج ما على طريقته الخاصة، إن هذا الموضوع ينتمي لمجال الخيال الصرف، أي لا يكتفي باستحضار واقع متخيل، بل يتشكل علنا، بعدّه منافيا للواقع وشديد الغرابة عنه، بحيث يُبدي تحديا لأية محاولة تطمح لجعله متخيلا"[15].

يعد مفهوم اللامرئي مفهوما إشكاليا، لا بالتحقق الذي أثاره كليمون روسي فحسب في سياق الحديث عن المكان الشعري في شعر مالارميه، وإنما لارتباطه، أيضا، بوضعية الذات المبدعة وغيرها من المفاهيم الفلسفية الشائكة. وهذا ما يجعل التحديد المكاني بأبعاده الأثنولوجية والأنثروبولوجية لا يحيد عن التصور والإدراك. وعلى نحو ما تبرزه كتابة مارك أوجيه عندما حدد مفهوم المكان وربطه بالوهم. فالمكان الأنثروبولوجي يدل «على هذا البناء المادي الرمزي للحيز الذي لا يستطيع بمفرده التعبير عن تقلبات الحياة الاجتماعية وتناقضاتها"[16] .

لن نقوم بتحليل هذا التصور، الذي لا يلامس إلا مظهرا من بين مظاهر عديدة لإعادة التفكير في المكان التي تتسع لمختلف دوال الخطاب، إلا بفتح إمكان تصور محتمل يقول إن المكان في الشعر ليس مكانا أصلا، وكل

استدعاء له إنما هو تشكيل ورسم باللغة لدى الشاعر وهو يعيد الكتابة عن تصور مجرد.

إن ما يصل مقبرة الشاعر مبارك الراجي بالمكان هو الألم، وما يصل بين المقبرة والعناصر الأخرى هو الزمن (الليل) كل هذا في اتجاه نفي المكان. وهذا ما يعضد استنتاجنا المبدئي بأن المكان في الشعر معادل للامكان. فإقامات الشعراء تتحقق في الكتابة بما هي أفق محتمل للعيش مجازيا.

على سبيل الختم

يمكن أن نورد هنا ثلاث ملاحظات على سبيل الختم، تتعلق الأولى بمختلف الإشارات السابقة التي تتغيا تفسير العلاقة بين الشعر والمكان، والتنصيص على إحدى آليات اشتغال الوعي المكاني وظيفيا في القصيدة المغربية المعاصرة. وبيّن أن ثمة فاعلية الدال المكاني عبر مكون المدينة في الشعر، غير أن هذا الأخير يجد امتداده وطاقته في الأمكنة التفصيلية التي يتردد عليها الناس باستمرار، ويمكن اعتبارها مجالات وفضاءات حميمية تؤرخ مسار الذات في وجودها الفردي والجماعي.

والثانية تلخص الرؤية للمكان في الشعر المغربي المعاصر من خلال مدخلين نراهما أساسين مرحليا للتفريق بين الرؤية الكلية، والرؤية الجزئية. وبحكم إن المكان في الشعر يستدعي المدينة، فهذه الأخيرة قد أتاحت إدماج مكون المكان شعريا، وهو ما حقق التجاوب القوي الذي انفتح بين الشعر والمكان، بما هيّأ الكتابة لأن تتحقق في شكل مرن، تتفاعل فيه التفاصيل المكانية واللامكانية.

أما الثالثة، فإن دلالة اللامكان تبنى من المكان، لأنها تعول في هذا البناء على تصور يشيد بلانهائية اللغة، فمدينة الشاعر محمد الشركي تخلق لا نهائيتها في القصيدة باعتباره المأوى والمسكن، ومدينة الشاعر أحمد زنيبر مدينة مقطوعة الأنفاس غموضها المعاصر يبعث على الخوف والموت، ومدينة محمد الصالحي تقطع خطا من خطوط وجود الأنا فيها، تبتعد على قدر الاقتراب منها. أما شوارع الشاعرة إيمان الخطابي، وحديقة الشاعر عبد الجواد الخنيفي، وشرفة الشاعرة لطيفة المسكيني، فهي أماكن لم تنهض بمهمتها الوجودية، بل استجابت للألم والخيبة.

تلخص الرؤية للمكان في الشعر المغربي المعاصر من خلال مدخلين نراهما أساسين مرحليا للتفريق بين الرؤية الكلية، والرؤية الجزئية.

فصوص الغائب

السفر الاستثنائي لمحمد القاسمي



نور الدين فاتحي



تجربة محمد القاسمي اقتفاء أثر تصَدّع في السفر، عبر تضاريس الزمن والمكان، في مغامرة لمواجهة النسيان. تجربة متمحورة عبر الذات المبدعة، كـأداة وطاقة ومـادة ومفهوم، لإنجاز لوحات متتالية تؤرخ لهذا السفر الذي يشكل فيه الفنان زمنه الخالص، الأزرق[1]، حيث تسبح الأجساد بين أمواج الهواء والرمال والكُتَل، مكتفية بالنظر إلى ما يحيط بأسفلها من أدلة ورموز وأشياء تتناثر هنا وهناك، وكأنها بين مرحلة المشاهدة والعماء، والقول والصمت، أو مرحلة المحو والبزوغ، بزوغ اتّخَذَه القاسمي أثيراً في سفره الجنوبي مكاناً ونظاماً ومفهوماً.

في «صمت الجنوب» رغبة ملحة لمحاورة التلال المسافرة، والأطلال التي كانت عليها تُبْنَى الحضارات بالكلام المُذهّب، ولو بَطُل الكلام. الجنوب خلاء صحراء، لم يَخْلُ من عناوين إقامة مؤقتة، حملها القاسمي، وسواه، في تنقلاته الجسدية والذهنية ليعبر بها حدود المجرد إلى المُشَخّص الملموس، ضمن علاقة تاريخية، ميثولوجية أحياناً، تُنْذِر بالفناء، كُلّما سَعت وراء الاكتمال.

الجنوب، على سَنَد لوحة القاسمي، وفي طَيّه للصحراء والأطلس[2]، على امتداداته التاريخية والجغرافية، وعمقه الجيوسياسي الثقافي، كَهْف أزمنة مستقبل[3] مُرْتَبِك، حيث سؤال البَدْء يظل قائما في المحفل الدولي والمَيْتَم المَحَلّي.



إذن، هذا الإرتباك في العلاقات الإنسانية عبر التاريخ، إلى حَدّ الإثارة والضَّجَر، كانت تُعيد القاسمي في كل إنجاز إلى دوافع الإقامة والحضور، إذ يتخذ من الخط اللَّوْلَبِيّ، غير المُسْتَقِر، دليل وجود قَهْرِيّ مؤقت.

تنشأ اللوحة، عند صاحبنا، من ودائع الإنهيار الموروثة، وعناصر الصَّدْعِ الدَّخِيلَة، وشظايا الإنفجارات الحضارية. وتتوزع على أَسْنِدَة متعددة يواجه فيها القاسمي قِطَعَهُ المرسومة بجسده المتنقل بين أبنية قِبَب، ونخيل، ونباتات، وأشباح، وأقنعة، ورموز، وعلامات، يواجهها كشاعرِ الأطلال، القائم بين مشاعرالنفس، ونزيف الرسم، وغبار حوافر الغُزاة، ونشيد غنائمهم.

في لـوحـة القاسمي المتعددة والمتتالية والمتكررة، محاولة إقناع مُـضْـنٍ، بمـشروع بديهي للإنقاذ من الاستئناس بالدمار والنسيان والاستسلام.

بذلك، يحاور القاسمي الواقع القائم من خـلال عين المُشاهِد المُحْتَمَل، مُحاوِلا نَسْجَ الأجزاء والعناصر والمفاهيم، ليس بتقنية محددة نهائية تدّعي الاكتمال، وإنما بطرق ومقاربات متداخلة، ناقصة أحيانا، تجمع بين الرسم والتخطيط والصباغة. مرّات يُقْحِمُ فيها الكتابة، وكأنه يؤكد على النُّقصان الحاصل في تقنيات التعبير والتواصل، أو كأنه يُقِرّ بالتكامل الجاري به العمل بين النص المرسوم، والنص المكتوب، معتبرا أن الكتابة رسم قول في زمن الرواة[4].

مع ما تبعث فينا تلك الأشكال والكلمات، المصبوغة على الأَسْنِدَة المشدودة على الخشب المُهَنْدَس، أو تلك التي اتَّخذَت مفهوماً من الحيك[5] لَـمّة الجسد ومعانقة الرياح، مع ما تبعث فينا من أحاسيس وإثارة أفكار نُسَوِّغُ بها واقعا نحمله بين الأكتاف، طوعاً أو كُرهاً، لِنَعْبُر به مستقبلَ عالمٍ لا نعلم إن كان هو الذي في طورِ المَنِيّة أم شمسه[6] التي قد لا تستقر يوماً على شروق.

بـهـذا ينقلنا القاسمي، من التجربة الفنية إلى التجربة الأخلاقية، المتمثلة في علاقة الأنا

يحاور القاسمي الواقع القائم من خلال عين المُشاهِد المُحْتَمَل، مُحاوِلا نَسْجَ الأجزاء والعناصر والمفاهيم، ليس بتقنية محددة نهائية تدّعي الاكتمال، وإنما بطرق ومقاربات متداخلة

ينقلنا القاسمي، من التجربة الفنية إلى التجربة الأخلاقية، المتمثلة في علاقة الأنا بالآخر

بالآخر، الأنا كجنوب للآخر، والآخر كجنوب للأنا. إنه وضع وجودي يتحول إلى شرط حضاري، يظل سؤال الفن فيه ملازماً بآليات الوجود وإنشاء الحضارات، ونوعية العلاقات القائمة بين بني البشر، سؤال يعيد للفن معناه الذي قيل أنه مات وانتهى أمره. ولم يتبقَّ منه سوى مكان "بدون عنوان"توضع فيه أشكال هلوسة، ولطخات تَيَهان، وألوان جهل لاتفصح إلا عن ضياع مُبِين لفرض سوق عالمية، فيها يُسَوَّقُ العدم بالمزاد، سوق تقام لها المحافل والحروب.

في هذا الفضاء، تتراكم أشْلاء جَادَ بها قصف التّحالُف، بحثا عن مبرر لإنشاء قريته الأسطورية المنحدرة من قرون الجاهلية والظلامية، ومروراً من نهضة أريد لها أن تُؤَسَّسَ على الغنائم الفكرية والمعدنية والبشرية على السّواء.

تسافر الرياح[7] بالغبار، متخذة لونها البُنِيّ، مثلما تسافر الصور عبر الفضاءات، صور الخراب، حيث تختلط آلات القصف بالأهلة والمآذن والجثث وأشياء أخرى فقدت صورها. هنا القاسمي، كأني به يُنْذِرُنا بما حل بذاكرتنا من سرقة، ولمتاحفنا من نهب، ولماضينا من تزييف، تزييف لن يُسْفِر إلا عن ضياع في الحاضر والمستقبل.

القاسمي لا يتغنى بالحرب، وإنما يشكل الإرادة الماكرة المُؤَسّس لها عبر مراحل زمنية لإبادة التاريخ والحضارات. وما اقتران شهرزاد والحرب[8] في لوحاته، إلا متتالية لليالي أخرى بعد الليالي الألف وليلة، تواجه فيها بغداد شهرزاد، نيابة عن سواها من الحضائر، تربص الموت.

"زمان الحرب بين الموت والموت"[9]

هكذا إذن، عاش محمد القاسمي يواجه الموت في مختلف صوره ومظاهره، نسياناً، وإقصاءً، واستلاباً، وحرباً. لأجل ذلـك، شرع في سفره الاستثنائي عبر الأمكنة والأزمنة والذاكرة، مُتَّخذاً من الجسد ـ جسده ـ موضوع اشتغال وأداة لتوليد تلك الطاقة الحضارية التي بها يَتِمُّ إنشاء الإنسانية المتعددة والمختلفة والملونة.

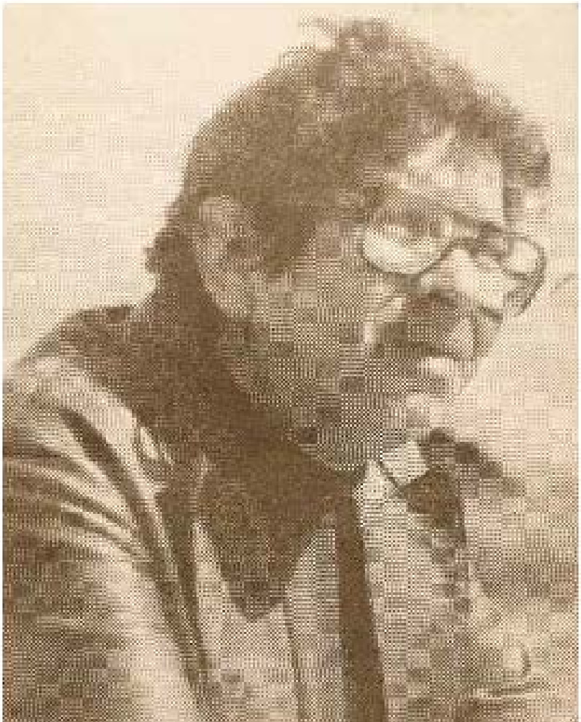
هكذا إذن، عاش محمد القاسمي يواجه الموت في مختلف صوره ومظاهره، نسياناً، وإقصاءً، واستلاباً، وحرباً. لأجل ذلك، شرع في سفره الاستثنائي عبر الأمكنة والأزمنة والذاكرة



العياشي أبو الشتاء

أحمد الجوماري

" مُبَعْثِرُ " المعاني



" مُبَعْثِرُ " المعاني

تعرفت إلى الشاعر، المأسوف عليه، أحمد الجوماري حينما حللت الدار البيضاء بداية الثمانينات من القرن الماضي. بدأت لقاءاتنا المتباعدة في المعاريف بمقهى " لا بريس " ملتقى المثقفين والشعراء والكتاب والصحفيين والمشتغلين بالمعرفة، كانوا يأتون للمنادمة والمحادثة فيجدون محمد زفزاف وأحمد الجوماري وادريس الخوري وأحمد بنميمون ومحمد الشيخي واحمد صبري من الشعراء والراحلين القاصين إبراهيم زيد والبشير جمكار وآخرين.

أحياناً كان بعض أفراد العصابة ينزلون باللقاء إلى مرس السلطان عند مدام غيران، فيجدون هناك أحمد بوزفور وأحمد المديني وعبد العزيز وهب وما لا يحصى من أهل المعرفة والرأي والموقف، ومناضلين ونقابيين وصحافيين وثلة من الأولين وفي مقدمتهم القيدوم حسن عمر العلوي، الذي لا يغيب.



في هذا السياق تعرفت على الشاعر أحمد الجوماري، سياق زحمة واحتدام، سيتطور وسيجعلني أتعرف عليه عن قرب حينما كان ينفلت اللقاء بنا من" لابريس" أو من دارة " مدام غيران" ليطوّح بنا مرتادين أقاليم وجهات ليل الدار البيضاء" نغمسُ العام في اللحظة واللحظة في السبعين عام"، ثم نرتد على أعقابنا وأنفسنا نرفع كلكل الليل بالليل، نتساقى ياقوتها الزبدي خوفاً من أن ترتد إلى غور أو قبو أو غيهب أو قعر مجهول البقاع... حتى إذا انتهى بنا أخيراً مسرى الدُّلْجَة إلى ضياء البَلْجَة، وقد أَسْفَرَتْ عن صبح بِغُرَّة ضوء وضياء، أسلمتنا السكرة إلى الفكرة وقد طلع النهار، قلنا نحن" اللذون صبَّحوا الصباحا".

غير أنه إذا كان رفعُ الليل بالليل حتى بلجة الصبح، عرّفني عليه إنساناً ساهماً شارداً حالماً، وجميلاً خفيف الظل إذا هدأ وسكن المزاج، وساخطاً رافضاً إذا اعتكر ولم يكن رائـقـاً، فإنني، من جهة أخـرى، تعرفت على حُـرّ روحه وخياله وخلجات وجدانه وأحلامه وأشواقه التي يكنزها ويختنزها ديوانه الأول " أشعار في الحب والموت "، عن طريق بعثرة ما في هذا الديوان من رموز ودلالات، معاني ومباني، صيغ وتقلبات ألوان تشف وتصفو بصفاء النفس والموقف الشعري في القصيدة، أو تشحب وتتكدر بشحوبه وتكدره فيها، كل ذلك من خلال تشغيل مفهوم la dissemination وهو مفهوم أصيل ومكين في النقد التفكيكي تلجأ فيه استراتيجية مقاربة النصوص والأعمال إلى دعك جسد النص وتمسيد أوصاله لتبعثه على بعثرة ونشر إن لم نقل نثر ما في أحشائه من دلالات ورموز، من صور ومباني، من قيم ومعاني تسكن مغاني الكلمات، تفعل هذا- وهي الاستراتيجية التفكيكية بامتياز- بديلا وعوض نقد يلجأ إلى الثرثرة والتطريز، إن لم نقل التمويه على النص بـ" كلام" إضافي طفيلي على النص.

إن مثل هذا النقد، وهذه الاستراتيجية، تعتبر أن " المعنى" مبعثر في النص وفي العمل، وأن الشاعر[المبدع عامة] إنما هو بمثابة زارع حقل في البكور، يبعثر الحَبَّ في أخاديده وسواقيه وحوافيه، ليتحصَّل فيما بعد من تلك البعثرة على حقل تلهث سنابله إذا تركت بغير حصاد. هكذا هو الشاعر " يبعثر " المعنى في كل كلمة، وقافية وتركيب، ومبنى ليحصل له المعنى، فيما بعد، وقد استقامت في القصيدة ومجموع القصائد التي هي قوام الديوان. إن المعنى "مبعثر " في جماع المبنى: جماع النص، رواية كان أم قصيدة أم لوحة أم موشحاً أو طقطوقة أو...لقد قادتني قراءة " المُبعثر " في ديوان " أشعار في الحب والموت " التي أنجزتها عبر أربع مقالات هي: تحولات الأليجورة ـ الرطب واليابس ـ الضوء والصخب ـ والإحالة والرمز، وهـي المقـالات التي يتضمنها كتابي[**الباحة والسنديان** ـ مقاربة في نقد الشعر/ سلسلة شراع رقم 11]، قادتني إلى تلمس عوالم ديوان " أشعار في الحب والموت" الـذي يتضمن قصائد كتبت في الستينيات، وأخرى تؤول كتابتها إلى السبعينيات، وهكذا نجد الشاعر أحمد الجوماري " يبعثر " في قصائد الستينيات مكونات دلالـة كبرى هي دلالـة" الخراب والفقد " التي جـاءت متسربلة قاموساً داكناً، وقاموساً شعرياً كالحاً، مستعملة أليجورة رامزة، فيما "بعثر "في قصائد السبعينات دلالة " الرؤية الكابوسية" القائمة ـ



شأن أي رؤيا- على مخاتلة المنطق والحدود، وعلى المسخ والحُولـة، وأخيراً هي رؤية قائمة على خاصية " العكوف على الذات جلداً ".

لقد اعْتَرَتْ الراحل هزَّة غبطة، نتيجة المقالات الأربع التي اتَّخذَت الديوان موضوعا لها، وازدادت غبطته حينما ختمنا مقاربة الديوان بحوار أجريته معه حول ما جاء في المقاربة، وفي الديوان معا، حيث تحدث عن القصيدة المركبة. وفي دردشة جانبية قال لي هذا اهتمام بشعري، ولكنه اهتمام جاء متأخراً. والحق أن الراحل كان يشعر في قرارة نفسه، مثل مجايليه الآخرين، تقصيراً نقدياً في حقه. واعتقد أن مثل هذه الاستعدادات من شانها أن تتجاوز هذا التقصير وإن كان بَعْدِياً.

ظـلال ذكـرى وأطـياف مـجـرى

الآن، وقد جرت مياه كثيرة تحت الجسر، قلت بيني وبين نفسي:كيف لي، وبأيّ حيلة أستطيعُ استنبات ظلال ذكرى، وأطياف مسار ومجرى، للشاعرأحمد الجوماري، صاحب الديوانين" أشعار في الحب والموت" و" أوراق الليل " ؟ كيف ولماذا؟

أما كيف؟ فسيكونُ عبر وسيلة انتزاع الزمن واسترجاعه[قل للزمان ارجع يا زمان]، وأما لماذا؟، فلأجل أن نقرن بين لحظات تُستعادُ من نهر الزمن الذي جرى وانتهي، وبين الملمح الجمالي الثابت الراسخ في الكتابة الشعرية عنده.

فيا مَسْلكاً إلى القِران كيف آتيك وأنت المبتغى الأصعب؟

دَرَنْ

دَرنْ

" بنفسي

مما عراني

بَرَمْ "

إن جيل الستينات والسبعينات، الذي ينتمي إليه الشاعر، هو جيل هزَّ عـطفيه بين طرْقَـعَة الفرح وهزيمة الترح. نظر خلفه في غضَب. مشى قدماً يلعنُ حاضرهو ويعلنُ عن ولائه للآتي من الأحلام الهاربة. ضرب لنفسه قبّة من ريش يَمام، وألياف غَمام، وأطياف أحْلام، أقام فيها وأوْلَـم للفرح واقتناص اللحظة في استغراق وجودي، بمُنَكّهات من عبث وشك، من اغتراب وضياع، وبقايا ممارسات فوضوية آلت إلى أفول، مُعلناً على الملأ: يجبُ إنجاز الحياة وركوبها قبل الممات، فالكل عدم وقبض ريح، وما الوقتُ إلا للقاء ذلك الجميل" المفقود " " داخل زحمة هذا " الشائه " الغريب يطالع بوجهه الكالح.

أقاليم الليل، أقطار النهار

لم يبق إذن، سوى الارتداد إلى الذات واقتناص اللحظة، ومطاردة الفرح إزاء بشاعة " الغروتسك grotesque، الوحش الرابض كان مهيمناً على الفترة، والمرحلة، وعلى المدينة وعمائرها ومن فيها وما عليها.

فيا(دارنا البيضاء)، مدي يديك واحملينا إلى أقاليم الليل وأقطار النهار، ارتقتْ بنا فيها" صفراءُ، - أحياناً تكون حمراءَ من قلعة بُولـْعوَان - لا تنزلُ الأحزان ساحتها " معراجَ الأدوار العليا، لا يُنزلنا منها سوى ديك يصيح فجراً بلسان فصيح : " هم اللـّذون صبّحوا الصبَاح"، أو تُوقظنا فيها من دوختنا، أشجار المدينة وقد انتعلتْ ظلالها في الظهيرة. وها هم الفتية قد التأموا وراء إدريس الخوري، حامل لواء عصبة لا يشق لها غبار: محمد زفزاف، أحمد بوزفور، البصبوصي، أحمد الجوماري، محمد الشيخي، أحمد المديني، سيدي حبيبي، عبد العزيز وهب، حسن عمر العلوي، الميلودي شغموم، بشير جمكار... ثلة من الأولين وعابرين غاوين من الآخرين، يُبرْوزُون لحظة أحلام اليقظة ومشهدها. تارة تراهم أو ترى بعضاً منهم، في عز قيظ الظهيرة عند حان لابريس بالمعاريف، حيث ملتقى الشعراء والكتاب والصحافيين على ذلك العهد، وتارة أخرى،

لقد اعْتَرَتْ الراحل هزَّة غبطة، نتيجة المقالات الأربع التي اتَّخذَت الديوان موضوعا لها، وازدادت غبطته حينما ختمنا مقاربة الديوان بحوار أجريته معه حول ما جاء في المقاربة

قد تراهم أو بعضاً منهم، حطوا الرحال، بمرس السلطان عند مدام غيران، فإذا هذه الأخيرة غـلّقت الأبواب، انصرفوا جنوباً في غَلَس الفجر إلى لافونتين، الحانة التي "رحلت عن مغانيها"، طاردها زحفُ عمائر مدينة سائلة، تقشّر جلدها كل حين، بحثاً عن لوك جديد، وكانت الحانة قبالة مزار سيدي بليوط عند مدخل الميناء :

يرتادُها كلُّ بحّار أفّاق

" من كلِّ حافٍ نصفِ عاري"

وبائعاتُ نجْمِ آخر الليل

كأنّهن عرائسُ البحْرِ

أرْخَتْ حبائلَ الصوْتِ

بالمُوالِ والتَّـرْجيعِ والوقْفِ

" فهنا لا يَشْمُتُ بي جاري

أو تهتفُ عاهرةٌ مرَّتْ

من نصفِ الليلِ

على داري".

ذهبت السكرة...جاءت الفكرة

فإذا انفضَّ السّامر، وكان غَـدُ، وذهب الـخُمَارُ، و زالت السكرة، وجاءت الفكرة، انقلبَ الشاعر أحمد الجوماري إلى الشّعر، ناسجاً بواسطة لعبة التخييل الشعري وحيله، أنماطه وأشكال أساليبه، شَرَكاً محكماً، مُتّسقاً، مُتّسعاً، للإيقاع بما عزَّ حدوثه ووقوعه خلال أحلام يقظة النهار والليل، متمنياً إن لم نقل داعياً إلى وقوعه وحدوثه بالفعل لا بالقوة.

في ديوان "أشعار في الحب والمـوت"، وهو ديوان يضم قصائد كتبت في العقد الستيني وأخرى في السبعيني، يُشغل الشاعر أنماطاً من أساليب الشعر وآلياته تؤول جميعها إلى" تزويق" إن لم نقل" تبقيع"، نسيج القصيدة بـألـوان من تخييل شعري، مثل الترميز الأليغوري allégorie وسمة البساطة و" المفتوح" و" المـوارب"، كل ذلك عنده. وقد ترتب عن توظيف كل هذا" التبقيع" أنْ وجدنا ديوان" أشعار في الحب والموت" يبلور رؤية شعرية هي بمثابة دلالة كبرى تحيل على" الخراب والفقد "، كما سبقت الإشارة، مع تنويع عليها بدلالة صغرى هي " الليل والأنياب" تسير في ركابها وتحف بها ملازمة، مكملة، كما هو الحال في قصائد العقد الستيني. فإذا توقفنا مثلا عند الترميز الأليغوري، من خلال " الوحش والمدينة"، وجدنا المتخيل الشعري في هذه القصائد يظهر في شكل فضاء المدينة التي" تلوك الأيام، تمضغ الجليد، مطرها أسود، على سطوحها غربان جاثمة، وعلى أبوابها وحش رابض، يحرق النجوم ويطفئ العيون ويكتم الأنفاس":

إليك من مدينة

أيامها تلوك

تمضغ الجليد في انتشاء

جدرانها تئن تحت قبضة الظلام

و في عياء راعف مميت

ترتمي مذعورة

مجنونة الجراح

غربانها على الدوام قابعون في السطوح

و وحشها قد أحرق النجوم

أطفأ العيون

ألجم الشفاه.

تجْنيح ... ليس سوى تجْنيح

هكذا يلجأ الشاعرُ إلى " تَجـنِيح" الأسطورة القديمة المعروفة : أسطورة الوحش والمدينة، بإعطائها لوناً جديداً، وأجنحة تحرك بها الريح من حولها، ليستقيم التعبير من خلالها عن وضع وزمن جديدين. فهو يستعيض عن اجتياح الطاعون للمدينة القديمة ـ طيبة، ووحشها الرابض على بابها يقتل كل من عجز عن فك اللغز المعروض عليه، بالمدينة الجديدة اجتاحها الأسودُ الغامرُـ (المطرُ الأسودُ، قبضة الظلام، الغربان السود الجاثمة أبدا على سطوحها) ـ

كان الفقيد مُتَوَحِّداً مُحِبّا للعُزْلَةِ والخُلْوَة، عَزوفا عن الاختلاط والاجتماع، عَيُوفا عن الانْغِمَارِ في الزّحام.

التجنيحُ، في جوهره وحقيقته، تنويعٌ في الأسلوب وفي كيفية الصوغ والتناول لأمثولة أو أسطورة، خرافة أو حكاية، واقعة أو حدوثة موروثة انحدرت إلينا من زمن سابق

وبوحشها " يحرق النجوم ويكتم الأنفاس". ويستعيض عن وطأة زمن الطاعون على المدينة الأولى، بثقل الزمن على المدينة الثانية" تلوك الأيام وتمضغ الجليد".

إنه تجنيحٌ أي ترويحٌ يقوم على إزاحة وإحلال: إزاحة عناصر أصلية وتعويضها بأخرى جديدة حتى توافق واقعاً جديداً، وزمناً طريفاً، ناشئاً لم يكن من قبل، أو كان في سياق أخر مغاير. إنه" تجنيح" لأمثولة أليغورية، ينوِّع فيه الشاعر على الشكل، ليجدِّد المضمون، وليصبح الشكلُ ذاته مضموناً، ومكوناً من مكوناته.

إضاءة...تنويع

أليس النقد الذي مازال إلى الآن يقول بالشكل والمضمون ويعتمدهما، هو نقد ينتسب في حيثياته وحقيقته إلى بقايا نقدية من زمن ما قبل التفكيك والنقد الثقافي والتأويل والقراءة والسيمياء...فليُعرف ذلك ليُبتعد بالنقد عن القول بالشكل والمضمون مفصولين عن بعضهما، لا لأن ثنائية الشكل والمضمون لا وجود لها في العمل الفني والأدبي، ولا لأن الشكل لا يوجد مفصولا عن المضمون، ولا المضمون بدوره يوجد معزولا عن الشكل، وإنما الذي يحدث ـ مثلا ـ وقد تحوَّلت قطعة الرخام الخام ـ (أقول الخام أي شكلها الطبيعي الملتحم بمادتها قبل معالجتها) ـ بين يدي النحات إلى تمثال، هو تنويعٌ لنقل" تجنيح " وإعادة إخراج للقطعة الرخامية ذاتها بمادتها في هيأة جديدة. إن القول بالشكل مفصولا عن المضمون، لا ينتعش إلا على أوهام نقاد أكلت دابة الأرض مِـنْسأتهم.

التنويع...جوهراً ومعنى

و يبقى التنويع هنا، من حيث الجوهر والمعنى، ملتزماً إن لم نقل مرتبطاً، بالدلالة الأليغورية القديمة: أليس أن المطر الأسود و قبضة الظلام والغربان السوداء الجاثمة على المدينة الجديدة، هو الطاعون عينه أو معادله في المدينة القديمة؟. أليس أنّ الوحش " كاتم الأنفاس، فاقئ العيون وحارق النجوم"، في المدينة الجديدة، هو الوحش القاتل ذاته على أبواب طيبة القديمة ؟ هو ذاك...التجنيحُ، في جوهره وحقيقته، تنويعٌ في الأسلوب وفي كيفية الصوغ والتناول لأمثولة أو أسطورة، خرافة أو حكاية، واقعة أو حدوثة موروثة انحدرت إلينا من زمن سابق، لهذا فالأمثولة الواحدة أو الأسطورة الواحدة، قد يعاد تجنيحها، ثانية وثالثة...و إلى ما لا نهاية، وإلا بماذا نفسر مثلا ظهور أعمال فنية وأدبية عبر العصور والأزمنة تتخذ من أوديب أو بجماليون موضوعاً لها، إن لم يكن ذلك بدافع التنويع أي "التجنيح" سعياً إلى التعبير عن حالات وقضايا جديدة ظهرت لم تكن من قبلُ أو كانت ملفوفة في سياق مختلف.

ظلال وأطياف

كل أمثولة أو أسطورة تسكنها ظلال وأطياف من أنشأها وابتدعها للتعبير عن حـالات، قضايا وسياقات العصر والمرحلة، سواء كان المنشئ المبدعُ فرْداً أو جماعة، وإنما "التجنيح" أي الترويح يجعلها تستعيض عن الأطياف والظلال القديمة، بأخرى معاصرة تساوق زمانها وسياقها الجديدين، وبهذا المعنى "فالتجنيحُ" هو تحيين وإعادة بناء، إعادة قراءة وإخراج، وإعادة صياغة للأمثولة والخرافة والأسطورة، ولكل قالب شفاهي أو كتابي، يتضمن متخيلا محدداً تعاد صياغته وصباغته مجدداً، وإلى ما لا نهاية بواسطة الطاقة الخلاقة التي يتضمنها فعل "التجنيح" أي الرويح.

و يبقى التنويع هنا، من حيث الجوهر والمعنى، ملتزماً إن لم نقل مرتبطاً، بالدلالة الأليغورية القديمة

فالأخضرُ مثلا إذا اشتدَّ اخضرارُهُ اسودَّ، واللون الداكنُ والكامدُ إذا اشتدت دكنتُه وكُمْدتُه، تحوَّل إلى سواد. أما السواد نفسه إذا اشتدَّ، فاض على نفسه، فتصيبه حُولَةٌ وانمساخ

ألوان وتلوين

على أنَّ" التجنيح " إذا كان ترويحاً وقـراءة، وإذا كان إعادة إخراج وصياغة، فهو أيضاً تلوين وألوان. الألوان إذا اشتدّت، اسودّتْ، فالأخضرُ مثلا إذا اشتدّ اخضرارُهُ اسودّ، واللون الداكنُ والكامدُ إذا اشتدت دكنـتُه وكُمْدتُه، تحوّل إلى سواد. أما السواد نفسه إذا اشتدّ، فاض على نفسه، فتصيبه حـُولَـةٌ وانمساخ، وكذلك هو في قصائد العقد الستيني في ديوان" أشعار في الحب والموت". أليس أن السواد في هذه القصائد، لمَّا اشتدّ السواد به، فاض على نفسه واستبدّ فصار" قبضة ظلام، مطراً أسود، ليل جماجم، جنوناً، غربانَ، خراباً، يبساً، ليل أشباح، أغبر، أعمى، وحشاً يحرق النجوم، يفقأ العيون، كاتم أفواه وأصوات"، هو ذاك...إذن هو" الغروتسك" الشائهُ، الغريبُ، القبيحُ هيمن على المدينة خلال فترة العقد الستيني والذي بعده. وهكذا يأتي السواد الفائض على نفسه، وعلى المدينة من حوله، وعلى قصائد العقد الستيني، ليضيء رؤية" الخراب والفقد"، في حين تأتي هذه الرؤية الأخيرة، لتضيء بدورها حضور" الغروتسك"، بما هو ذلك الشائه، القبيحُ المهيمنُ، على المكان والفضاء وقد خلا، وعلى الإنسان وقد مات. تشابك مضفور لا تستطيع معه، أن تتبين العنصر المُولّد للعلاقات بين مجموع عناصر الدلالة الكبرى: "الخراب والفقد"، أهو " الغروتسك"؟ أم هو السواد وقد فاض على نفسه وعلى ما حواليه، أم لا هذا ولا ذاك وإنما هو" التجنيح" وقد أعاد قراءة وإخراج أمثولة قديمة تتكرر بجوهرها لا بتفاصيلها وألوانها عبر مختلف العصور حين يشتدُّ السواد وتكلحُ الألوان، وتلك هي الرؤية وتساؤلاتها في قصائد العقد الستيني في الديوان، فما هي في قصائد العقد السبعيني وما سماتها وخصائصها وتساؤلاتها؟

تابوتُ الكأس

تأتي قصائد العقد السبعيني لتـفرز بامتياز، رؤية" كابوسية" كامتداد وتنويع لرؤية" الخراب والفقد" في قصائد الستينيات، وها هي بعضُ أمثلة وشواهد:

" أراني أُمَـدَّدُ في تابوت الكأس"

(قصيدة: لماذا؟ لماذا)

" هذا المساء
رأيتني أبصق من فمي خميرة المرارة
أسعَلُ فجأة على الإسفلت شيئا راكدا يضيء
كأنه بقعة دم...أعقب سعلتي العجوز
هذا المساء
رأيتني أخنق نفسي في زنزانة منفردة.
(قصيدة حب، كلمات، موت)
رأيتُ نجمك السعيد في المنام
و كان يا مولاي في يمناك صولجان
....
و فجأة رأيت يا مولاي طائراً كأنه تنينٌ أو جبل
....

(قصيدة رأس الشاعر يسقط)

من الرؤيا المنامية، تتولد في هذه القصائد، الرؤية الشعرية باعتبار هذه الأخيرة أفقاً يضع فيه الشاعر تصوره للحاضر الراهن، مقترحا بديلا قادما من المستقبل، وما ذلك إلا لأنه يستوحي ويشغل في هذه القصائد، تراثاً أصيلا حينما يقدمها في قالب يحيل على أدبيات الأحلام والمنامات والرؤى وكتب تفاسيرها وخاصة حينما يعتمد صيغة" أراني" و" رأيت في المنام" و" رأيتني" و" أرى" وفي جميع هذه الصيغ لا يخرج الشاعر الجوماري عن التراث وأساليبه، سواء في الصيغ التي تفيد الرؤية وقد حصلت في المنام، أو " أرى" التي تفيد الرؤية تحصل بالوجدان والخيال والظن، كما في قصيدة :)هي وعمر حتى النصر(.على أنَّ الصيغة المنامية، وفي جميع أحوالها، وهبت القصائد أفقاً رائياً

يسكنه موقف والتزام في ضوئهما أبدع الشاعر في حياته ما كتب من شعر، أفلا يكون ـ وقد اجتمع في وجدانه اشتداد سواد أدى إلى استبداد غروتسكي ـ ذاتاً شقيت بحضورها في مغرب ستيني وسبعيني غاب عنه ما كانت الطليعة تصبو إليه من نور وأنوار بدل المكرّسُ المضاد الذي أعلن الظلام؟ أفلا يكون للسبب ذاته، جاءت أحلام مناماته في قصائده السبعينية مرعبة" تنين يسقط من جناحيه الأشجار والخيول والبروق" وثقيلة، مكبوسة وضاغطة: " التمدد في القبر"، " التمدد في قعر الكأس".

الصيغة المنامية، وفي جميع أحوالها، وهبت القصائد أفقاً رائياً يسكنه موقف والتزام في ضوئهما أبدع الشاعر في حياته ما كتب من شعر

له أصبح قبراً" أو يصبح الكأس تابوتاً كما في قصيدة" لماذا؟ لماذا؟".

أما السمة الثالثة والأخـيرة فهي سمة تحطيم الـذات أو "العكوف على الذات" جلدا وقضما ولعق دم. قصيدة) حب، كلمات، موت (و هو ما يعني الإحساس بوطأة ثقل رهيب وباختناق الـذات أثناء رشح الواقع والعالم الخارجي من خلال المسام والأعــراق، إذ من خصائص الرؤية الكابوسية، شعور الذات بأن كل شيء واقف ضدها وقاهر لها.

تتميز الرؤية الكابوسية بسمات يأتي في مقدمتها سمة مخاتلة الزمان والمكان والمنطق والأبعاد شأن كل منام ورؤيا، فالذي يستحيلُ يصبح ممكنا، والممكن يستحيلُ. في قصيدة) حب، كلمات، موت(يظهر هذا المنطق الكابوسي حيث يرسم الشاعر الجوماري مشهدا كابوسياً يتجاهل المنطق والحدود:

"أسقط في دم المحابر

أسقط في حرارة الكؤوس المترعة

أسقط في مكعبات النرد في خطوط اليد".

وأما السمة الثانية، فهي المسخ أو الـحُولَةُ كما يظهر ذلك في قصيدة" رأس الشاعر يسقط"، ويمرٌ المسخ في هذا النص من خلال صورة التشبيه:

"و فجأة رأيت يا مولاي طائراً كأنه تنين أو جبل يحوم حول الخيمة المقدسة، ومن جناحيه الخرافيتين كانت تسقط الأشجار والسيول والبروق ".

في قصيدة" محاولة تجريبية" يصبح الكأسُ قبراً" والكأسُ ما

و مثلما أنَّ لدلالة" الخراب والفقد" في قصائد العقد الستيني وجهاً آخر، تجلى في دلالة مصاحبة، هي دلالة" الليل والأنياب"، كذلك هو الشأن هنا بالنسبة لدلالة الكابوسية، إذ تصاحبها وتسير في ركابها دلالة مكملة تتجلى في البعد الجنائزي.

إن دلالة الجنائزية المرعبة المصاحبة لدلالة الكابوسية في قصائد العقد السبعيني ترتبط دائما بالليل والسواد والمساء والليل الدامي وبكل ما هو حالك كالح، مثلما ارتبط السواد والظلام والليل والغربان بدلالة" الليل والأنياب" المصاحبة والمكملة لدلالة" الخراب والفقد" في قصائد العقد الستيني. تشابك مضفور، مجدول، تتقاطع فيه الدلالات، تتوازى، تتناظر، تتقابل، تتعارض، تتكامل، تتماثل، باحتدام محموم، مكظوم في وجدان المبدع، ظاهر مبسوط في القصائد بإيقاع محسوب منظوم.

الجنائزية عند أحمد الجوماري، تجعل منه شاعرا مؤصلا ومؤثلا لهذه الرؤية المرعبة في الأدب المغربي الحديث، مثله في ذلك مثل الشاعر والكاتب الاسباني خوسي كاداصو 1741) José cadalso ـ1782 (الذي أصل وأدخل من

تتميز الرؤية الكابوسية بسمات يأتي في مقدمتها سمة مخاتلة الزمان والمكان والمنطق والأبعاد شأن كل منام ورؤيا، فالذي يستحيلُ يصبح ممكنا، والممكن يستحيل

خلال مُؤلفه" الليالي الجنائزية Noches lugubres" هذا الجنس الأدبي إلى الأدب الاسباني نهاية القرن الثامن عشر. ترتبط الجنائزية المرعبة في قصائد العقد السبعيني بالليل والسواد والمساء والليل الدامي، وبكل ما هو حالك:

ماذا لو أخبرناها أنَّ أباها المحبوب اغتيل

في ليل أعرجَ ماتت فيه الأقمار اغتيل.

قصيدة: (في انتظار الذي لن يأتي)

هذا المساءُ

رأيتني أبصقُ من فمي خميرة المرارة

....

هذا المساء رأيتني أخنق نفسي في زنزانة منفردة.

قصيدة:(حب، كلمات، موت)

تطلين في ليل زنزانة القلب. قصيدة: (هي وعمر حتى النص)

هذه الليلة تركض في ساحات الجسد المغدور خيول.

قصيدة: (سلاما أيتها الخيول).

الليل حاضر في كل هذه القصائد، وفي الليل، في المساء، في غبش الفجر يحدث ذلك الشيء" الجلل": الموت غيلة، الشنق، القتل، الغياب، الخيانة والغدر. "الليل" في ديوان" أشعار في الحب والموت" يكون دلالة ضاغطة ولافتة، هو "غابة"، "أغبر"، " أعمى" و" غادر". في الغابة يكون الغدرُ وفي الليل"الأغبر" الضبابي يحدث الموت غيلة والخيانة والقتل. لكن الجنائزي، ليس هو" الطقس الأغبر الكدري" فقط، هو أيضاً القبر، والتابوت كما في قصيدة محاولة تجريبية وقصيدة لماذا؟ لماذا؟ وهو الإعدام غدراً والاغتيال في ليل أعرج كما في قصيدة حب، كلمات، موت وفي قصيدة في انتظار الذي لن يأتي. الطقس الجنائزي هو أيضا الفجر أو غبش الفجر: "قلتم لي في الفجر يعود على مهر سباق"، وأخيرا الطقس الجنائزي في الديوان هو" القاع" كدلالة تعادل القبر:" وها نحن في القاع ننتظر الأجوبة"، قصيدة لماذا؟ لماذا؟

بالطقس الأغبر والليل الأعمى والحدث الجلل ينسج ديوان "أشعار في الحب والموت" الرؤية الجنائزية المرعبة ويؤصلها في الشعر المغربي الحديث، يؤصلها ويميزها من حيث إن هذه القصائد ذات الرؤية الكابوسية الجنائزية تنبثق من داخلها رؤية مضادة هي رؤية الحلم الفردوسي. فإذا كان الكابوسي والجنائزي يظهر خلال طقس التابوت والقبر والطائر والجبل والتنين، والليل الأغبر الأعمى، ومن خلال الغدر والخيانة والموت غيلة ...و بالجملة من خلال ما هو داكن و" ليل" فإن ما هو فردوسي يظهر ككوة ضوء تفتر عن بياض: هو الضوء، نجمة الضوء، الفجر، الصباح، شعلة النجمة الشاهدة، صهوة البرق، الحلم، كما في قصائد سلاما أيتها الخيول، و"حب، كلمات، موت" وفي قصائد أخرى، يظهر ذلك الفردوسي متجسدا في" الطفل" كدلالة على الحياة وانبثاقها من رحم ما هو أغبر كدري:" يعلن ميلاد طفلتنا الرائعة"، قصيدة هي وعمر حتى النصر، و" ليركض الأطفال في حدائق المدينة المضيئة المحررة"، قصيدة محاولة تجريبية.

و هكذا نلاحظ أنَّ الضوء يلازم" الليل الأغبر" ويخرج منه دلالة على الإيمان بالتقدم والأمل الشيء الذي يعطي لرؤية الشاعر أحمد الجوماري، بعداً تفاؤلياً رغم الطقوس والأبعاد الكابوسية والجنائزية التي تحيل إليها قصائد" أشعار في الحب والموت"، على أنَّ هذا الإيمان بالتقدم وبالأمل المشرق في الغد المشرق، يصبحُ ملموساً في قصائد الرؤية الكابوسية الجنائزية، وفي مجموع قصائد الديوان عامة إذا أضفنا إلى" الضوء" الصخبَ، فكل شيء في الديوان يصخبُ، يلغو ضاحكاً أو زفيفاً، عويلاً، عربدة أو كركرة...و هذه هي الأدلة: " ضحكة الشموس، زفيف الحقد، عويل المطر، تلغو الثعالب، يعربد الدم الطهور، يقفز المستحيل، يكركر بالضحكة الصافية...

قال الشاعر: ما الموت؟

قلت: ....

قال: ما الحياة ؟

قلت: الضوء والصخب



عبد الله شريق

طـه حسيــن
والنبوغ المغربي



تقديم

لهذه الكلمة التي كُتِبَتْ عن كتاب «النبوغ المغربي» للأستاذ عبدالله كنون أهمية خاصة، كون كاتبها هو الدكتور طه حسين، وأن الكتاب هو كتاب في تاريخ الأدب المغرب عبر عصوره المختلفة. هذا الأدب الذي كان مجهولا وغير مُتاح بما يكفي عند المشارقة، وهو ما كان نبّه إليه عبد الله كنون واعترض عليه طه حسين، ليكون اعتراضه، في جميع الحالات غير دقيق، لأن عبد الله كنون تحدّث عن ظاهرة، ظلّت قائمة إلى وقت متأخّر من زمننا. ولعل في تنويه طه حسين بنشر الكتاب في مصر ليصل إلى بلاد المشرق الأخرى، لهو خير تعبير عن هذا النقص الذي كان قائماً في جهل المشارقة بما كان يجري في المغرب من حياة أدبية وعلمية.

في ما كتبه الدكتور طه حسين، ما يكشف عن حاجة المشرق، آنذاك، لاكتشاف المغرب، ورغبة طه حسين كانت أوسع، ليتمنى أن يسلك بعض الباحثين والمؤلفين في البلاد المغاربية، مسلك عبد الله كنون في كتابة أعمال بنفس مستوى عمله أو تقاربها، للتعريف بآداب بلدانهم لتكتمل الصورة وتتضح، ويصبح ما كان مجهولاً يعرفه الناس جميعاً، خصوصاً من يهتمون بالحياة الأدبية، وبتاريخ الأدب العربي خصوصاً، ولاكتشاف ما يميز هذه الآداب بحسب الجهات والأماكن والأخيلة التي تصدر عنها.

فطه حسين أقبل على قراءة الكتاب، ليكتشف فيه أن شعره ونثره، مما اختاره عبد الله كنون، هو شعر ونثر يختلف عن شعر ونثر البلاد العربية الأخرى، خصوصاً أن هذا الشعر والنثر يخلو من البديع ومن الغموض والتَّعقُّد، كما سماه، الذي أصبح من سمات هذا الأدب. وقد سعى إلى تبرير ذلك ببقاء المغرب خارج الاحتلال العثماني، وغيره

من أشكال الاحتلال التي عانت منها باقي البلاد العربية، وحتّى ما كان من احتلال فرنسي للمغرب، فهو لم يَدُم طويلاً، وهذا في نظره جعل هذا الأدب يكون بما هو عليه من خصوصية جافت ما ساد في المشرق العربي في ما يخصّ هيمنة البديع والتصنّع على الشعر والنثر.

ولعل النبوغ المغربي، كما يظهر في هذا العمل، كونه عملاً صادراً عن عالم عارف بأراضيه وبمجال اشتغاله، بل خبير فيه، وهو رجل كرّس حياته للبحث والتنقيب، في أكثر



من حقل من حقول الأدب والفكر، وبقدر اتّسم عمله بالدقة، فهو اتّسم بالتواضع، كما سيؤكد على ذلك طه حسين في هذه الكلمة، ولم يتباهَ بأنه أول من عمل كتاباً غير مسبوق في بابه، رغم أن الكتاب، غير مسبوق في بابه، وفق طه حسين، وهو كتاب ممتع، شيّق ومفيد، سدّ فراغاً كبيراً، رغم ما كلّف الباحث من وقت وشُغل وانتقال بين المكتبات الخاصة والعامة، والتدقيق في المصادر والمراجع.

الكتاب ليس أطروحة أو شهادة جامعية، كما يحدث اليوم في ما يصدر من أعمال في الاتّجاه، بل هو نابع من روح البحث التي لا تتوسّم الشهادة، أو الوظيفة، والتتويج، بقدر ما كانت تتوسّم خدمة الأدب والثقافة والتاريخ والمعرفة، وخدمة الثقافة الوطنية، لا غير.

فعبدالله كنون، ظل حريصاً في كتاباته أن يكون الأدب المغربي بين اهتماماته الأساسية، ولم يلتفت إلى غيره، وذلك للكشف عن حقيقة ما يجري في فكرنا وثقافتنا وإبداعنا، وما فيه من كنوز ظلّت في حاجة إلى من يخرجها إلى الوجود، وتصبح رهن يد الجميع، بعد أن عزّ بلوغها والوصول إليها.

ما أملاه طه حسين كان، هو الآخر، نابع من إدراكه العميق لقيمة هذا العمل، ولما فيه من جهد وتقصٍّ، وما فيه من اكتشاف ومعرفة. لذلك، فهذا العمل كان وسيظل، بين المصادر، لا المراجع فقط، التي لا يمكن تفاديها في المعرفة بالأدب المغرب عبر أعصره المختلفة، وما فيه من نصوص في الشّعر والنثر تُتيح للباحثين أن يقتربوا من الأدب المغربي وأن يعرفوا ماضيه، حتّى لا يبقى حاضره، عندهم، بلا جذور، أو فاقداً لجذوره، مهما كان الاختلاف الحادث بين هذا الماضي والحاضر.

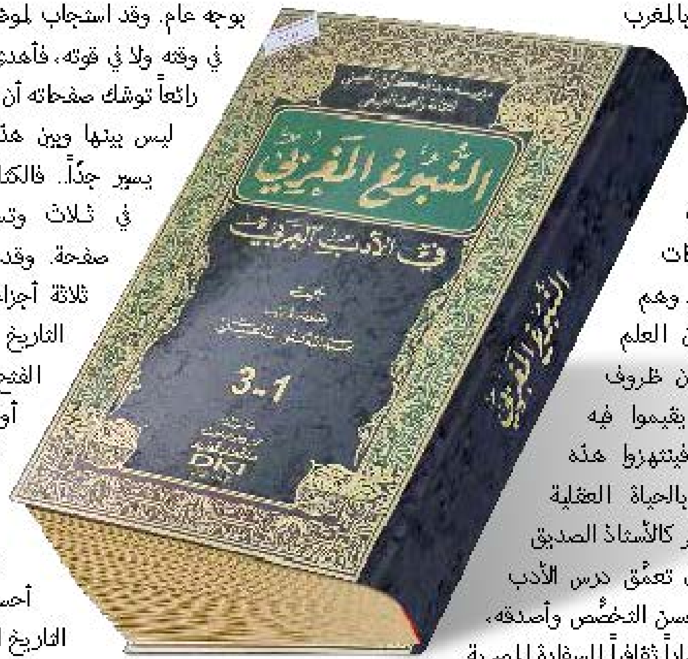
كتاب ممتع

الدكتور طه حسين

هذا كتابٌ ممتع كل الإمتاع نافع كل النفع للذين يعنون بالأدب العربي وتاريخه، فهو يفصل لنا كل التفصيل التاريخ السياسي والأدبي والعلمي للمغرب الأقصى.

والمألوف عند أدباء الشرق أن يعنوا بأدبهم الشرقي وبالأدب العراقي والسوري، ولا سيما في العصور العربية

الأولى، وقلما يعنون بالمغرب وبالمغرب الأقصى خاصةً، إلا أن يخصِّص بعضهم في درس الأدب الأندلسي فيلم بأدب المغرب الأقصى لما كان بين المغرب وبين الأندلس من علاقات سياسية وفكرية. ومنهم - وهم قلة قليلة - من يحسنون العلم بأدب المغرب الأقصى لأن ظروف الحياة أتاحت لهم أن يقيموا فيه فيطيلوا الإقامة أعواماً، فينتهزوا هذه الفرصة لإحسان العلم بالحياة العقلية المغربية في الماضي والحاضر كالأستاذ الصديق عبد العزيز الأهواني الذي تعمّق درس الأدب الأندلسي، وتخصّص فيه أحسن التخصُّص وأصدقه، ثم أُتيحَ له أن يُرسَل مستشاراً ثقافياً للسفارة المصرية في الرباط. فعمّق الأدب المغربي إلى جانب تعمُّقه للأدب الأندلسي. والغريب أنه بعد أن عاد إلى مصر كلف درس الأدب المصري كلية الآداب بجامعة القاهرة فأخذ يعمِّق الأدب المصري أيضاً.



وصاحب هذا الكتاب يظلم الشرقيين عامةً حين يقول إنهم يعنون بأدبهم الشرقي ولا يحفلون بالأدب المغربي ولا سيما أدب المغرب الأقصى. فلم يبلغ الأمر هذا الحد ولكن أساتذة الأدب الجديرين بهذا اللقب لا يهملون أدباً شرقياً ولا غربياً، وإنما ينظرون إلى الأدب العربي على أنه فن واحد فيتخصَّصون في هذا الفرع من فروعه أو ذاك دون أن يهملوا سائر الفروع. فإن فعل ذلك منهم أحد فليس جديراً باللقب الذي يحمله ولا بالكرسي الذي يشغله. على أن صاحب هذا الكتاب لم يتردَّد في نشر تقريظ كتابه للأمير شكيب أرسلان وفيه إنصاف لبعض الأدباء الشرقيين. والأستاذ المؤلف لم يتردَّد في أن يبذل في تأليف كتابه هذا أقصى ما يملك من الجهد، فأتقن البحث والتماس المراجع في خزائن الكتب العامة والخاصة.

وقد أُتيحَ له من هذه المراجع مقدار صالح يَسَّر له أن يُخْرِجَ لنا كتاباً لا نعرف له نظيراً في تاريخ الأدب المغربي بوجه عام. وقد استجاب لموضوعه، ولم يقتصد في وقته ولا في قوته، فأهدى إلى الأدباء كتاباً رائعاً توشك صفحاته أن تبلغ ألف صفحة ليس بينها وبين هذا الرقم إلا عدد يسير جداً. فالكتاب يقع بالضبط في ثلاث وتسعين وتسعمائة صفحة. وقد قسّم كتابه إلى ثلاثة أجزاء: جزء صوّر فيه التاريخ السياسي منذ الفتح الإسلامي إلى أواسط القرن الثالث عشر للهجرة.

وأشهد أنه من أحسن ما كُتِبَ في التاريخ السياسي للمغرب الأقصى. ولم يقصر المؤلف جزءه الأول هذا على التاريخ السياسي وحده، وإنما أرّخ مع السياسة للحياة العقلية المغربية. فذكر في كل عصر من عصور المغرب الأقصى أدباءه وعلماءه في شيء من الإيجاز.

وخصّص الجزء الثاني لمختارات من الأدب المنثور في العصور المختلفة، كما خصّص الجزء الثالث بمختارات من الشِّعر في عصور المغرب أيضاً. ولم يهمل أديباً ولا فقيهاً ولا لغوياً ولا صاحب فلسفة إلا ذكره وأحسن وصفه.

فجاء كتابه من أحسن ما خرج للناس استقصاءً وإتقاناً للبحث والتحقيق وتصويراً للحياة العقلية بجميع فروعها في هذا القطر من أقطار الأدب العربي. وما أجدر هذا الكتاب بأن يُنْشَر في مصر ليسهل تداوله بين أدباء الشرق. فهو جدير بأن يقرأه كل دارس للأدب العربي. وحبذا لو كتب لتاريخ الأدب في سائر المغرب العربي كتاب يشبه هذا الكتاب أو يقاربه. ومن أخصّ ما يمتاز به مؤلف هذا الكتاب أن لا يتكثَّر ولا يُفاخِر بكتابه، وإنما هو متواضع يرى أنه بذل ما استطاع من الجهد ليخدم الأدب المغربي ويرجو أن يكون قد وُفِّق لبعض ما أراد.

والواقع أنه قد وُفِّقَ إلى كثير جداً مما أراد.

ولم أقل إلى الآن شيء عما يشتمل عليه الكتاب من مختارات الشِّعْر والنثر لأني حرصتُ قبل كل شيء على أن أؤدي لصاحب هذا الكتاب بعض حقه. والواقع أن الكتاب يشتمل على شعر ونثر أكثره جيد ممتع وكثير منه رائع حقّاً.

والغريب أني قرأتُ كل ما في هذا الكتاب من المختارات في العصور المغربية المختلفة إلى أوسط القرن الهجري الماضي فلم ألاحظ فيه تكلُّفاً ولا تصنُّعاً ولا التزاماً للبديع على كثرة شيوع البديع والتزامه في كثير من شعر المشرف ونثره ولا سيما في العصور المتأخرة. وهذا يدل على أن عدوى البديع لم تصل إلى المغرب الأقصى وعسى أن يكون بُعْده في المكان وأنه لم يخضع لسلطانٍ أجنبي إلا في عصر الحماية الفرنسية وهو والحمد لله عصر قصير، كل هذا أتاح له من الحرية السياسية والعلمية والأدبية ما لم يُتَح للبلاد التي خضعت للسلطان الأجنبي في الشرق والغرب.

ولستُ أدري ماذا يقول مؤرخو الأدب في هذا الرأي الذي أراه وهو أن خضوع البلاد العربية لسلطان الأجنبي وقتاً طويلاً لم يحرم أهلها حريتها السياسية وحدها، بل حرمها حريتها العلمية والفنية. وكان هذا هو الذي اضطر الأدباء إلى الإمعان في التّكلُّف والتّصنُّع والانتهاء إلى الغموض وشيء يشبه العُقْم إن لم يكن هو العُقْم.

واضطر العلماء إلى التكلُّف والتعقيد والغموض الشديد. ويكفي أن ننظر إلى الكتب التي كانت تدرس في الأزهر الشريف قبل أن يأخذ في الإصلاح لنرى صورة أي صورة من التعقيد والغموض. فهناك المتن الذي يحتاج إلى شرح، والشرح يحتاج إلى حاشية، والحاشية تحتاج إلى تقرير، ونهاية هذا كله غموض في غموض.

وأراني قد بعدت عن كتاب النبوغ المغربي فأعود إليه لأهدي إلى مؤلفه أصدق التحية وأعمق التهنئة بكتابه الممتع الذي قلّما نرى مثله.

كلمة الدكتور طه حسين التي كان نشرها في جريدة «أخبار اليوم المصرية»، كتبها عن كتاب النبوغ المغربي لعبد الله كنون، بتاريخ 6 .5. 1965



شفيق الزكاري

تضَايُف الأجْناسِ الإبداعِيَّة

عندما نتحدث عن تضايُف الأجناس الإبداعية، إنما نحاول أن نقف على مظاهر هذا التداخل انطلاقا من أجناس إبداعية تختلف في تقنيات الإنجاز وتتقاطع في فكرة موحدة، هي البحث عن جوانب جمالية بأسئلتها الوجودية ليس فقط لتحقيق متعة المؤانسة والاستئناس، بل للغوص في أعماق ذات المبدع تُجاه محيطه وطبيعة رؤيته للعالم، ومن هنا يمكننا أن نقف على تجارب في التاريخ الإبداعي، دَمَغَت الذاكرة الجماعية للإبداع والمبدعين على حد سواء.

يحصل هذا التداخل عادة عندما يستنزف جنس من هذه الأجناس، تشكيلا كان أم شعرا أم هندسة... إمكانية استمراريته في طرح الأسئلة بحثاً عن رُؤًى وأفكار جديدة في مجالات إبداعية أخرى، ليستمد منها قوته وصيرورته، لذلك يلجأ عدد من المبدعين إلى البحث عن مصادر إبداعية مختلفة لِضَخِّ دماء جديدة في إنتاجاتهم الإبداعية، والأمثلة على ذلك كثيرة، كانت بداياتها مع تأسيس اتجاهات ومدارس إبداعية تجتمع حول فكرة معينة كما حصل بمدرسة الباوهاوس الألمانية، التي كان لها تأثير كبير على الفن والهندسة المعمارية والديكور والتصميم الخارجي والطباعة وتصميم الكرافيك.، إلى جانب تجارب أخرى اجتمع حولها التشكيليون والمسرحيون والسينمائيون والفلاسفة والأدباء...، كالمدرسة الدادائية والسريالية... على سبيل الذكر لا الحصر.

إن أهمية تضايُف الأجناس الإبداعية، تكمن في قوة الحوار والجوار بين جنسين يختلفان في التقنية يلتقيان في التصور الإجمالي للفكرة المطروحة، مما شكل ثنائيات على مستوى الاشتغال، وهو ما حصل في بعض التجارب العربية والمغربية، على مستوى الشعر والتشكيل، كنموذج ارتقى إلى مستوى معين للخروج بالشِّعر من دائرته المغلقة، وبالتشكيل من نفق عوالمه المبتذلة، للتعبير عن تصور جديد انطلاقا من ذاكرة جماعية تجمع بين جنس سمعي أو مكتوب، وجنس مرئي بجمالياته المشهدية، حيث حضور النص الشِّعري بصوره البلاغية المفتوحة على كل التأويلات والتخييلات، بجوار القطعة الفنية بعناصرها المشهدية التي تغرف من وحي الشعر والعكس صحيح.

في إطار هذه الثنائيات التي تشهد على هذا التداخل الإبداعي، تَوَّجَت بعض التجارب بأعمال عديدة في هذا المنحى، كالعمل الموسوم بـ "النشيد الجسدي"، وهي قصائد مرسومة لتل الزعتر من شعر محمود درويش، الطاهر بنجلون ويوسف الصائغ وإنجاز الفنان ضياء العزاوي، بالإضافة إلى رسوم وقصائد لقصص غسان كنفاني، إلى جانب تجربة أخرى تحت عنوان "ديوان الشعر المغربي الحديث" للفنانين شفيق الزكاري ونور الدين فاتحي، وكذا تجربة الفنان عبد الكريم الأزهر في اشتغاله على قصص للقاص أحمد بوزفور في معرض بعنوان "وجوه"، وغيرها من الثنائيات التي ارتبطت بفكرة التداخل والتضايُف.

فما انْـطَبَق على الشعر والتشكيل، ينطبق على الشعر والمعمار في اتجاه بناء النص الشعري، وعلاقته بشاعرية المكان، هذا المكان الذي شكّـل طفرة نوعية في الارتقاء بالنص من مفهومه الهُلامِيّ، إلى مفهوم ارتبط ببنية الشكل وعلاقته بالدلالات والرموز والفضاء في توزيع النص الشعري على سَـنَد البياض، في حين ذهب المعمار، من جهة أخرى، إلى الارتكاز على التشكيل في بعده الاستتيقي، بحثا عن جمالية بصرية وظيفية، اجتمعت فيه كل العناصر التشكيلية من أشكال ورموز وعلامات...، كما هو الحال في الأعمال المعمارية لبعض المهندسين المغاربة، الذين جعلوا من الهندسة قضية أساسية بحمولتها الفلسفية والسوسيولوجية، النابعة من عمق أسئلة المجتمع، استناداً إلى أهمية التراث في محاولة لتحديث المعمار في سياقه الكوني، وهو ما حصل بالذات مع المعمارية (زُها حديد)، التي جعلت من الحرف العربي، محوراً وركيزة لكل أبحاثها وإنجازاتها المعمارية في العالم.

قد يطول الحديث عن هذه الثنائيات الإبداعية وتداخلها، في عدد كبير من الأجناس التعبيرية، كالمسرح والسينما والموسيقى وغيرها، لكن الغاية من إثارة هذا الموضوع، في هذا العدد من مجلة الثقافة المغربية، هو الوقوف على التنوع والاختلاف في طرح الأسئلة، ثم الحفز على الاهتمام بالعمل المشترك، كرهان مستقبلي في البحث عن صيغ إبداعية جديدة، في سياق تجاوز الذات المتضخمة والمفرطة في أنانيتها وانطوائها على أوهامها.